



- ◆ بيكاسو في نظريونج
- ◆ المكونات الرئيسية لخبرة التذوق الفني
- ◆ الذاكرة، والزمن، والرواية
- ◆ الوراثة في مسرح إبسن



حوار مع :

- ◆ يوجين أونيسكو
- ◆ د. يوسف عز الدين

قصة ◆ شعر ◆ متابعات
رسائل جامعية ◆ من المكتبة ◆ سينما
من المجالات ◆ فنون تشكيلية

مهرجان موسكو
السينمائي الدولي
الخامس عشر



الفنان العالمي بول لازيرجر ولوحة استراحة المسافرين

سجلت لوحات المستشرقين الرحالة في هذه الآونة مختلف مظاهر الحياة العربية في مصر وسوريا وفلسطين والمغرب ، فكانت اللوحات الوثائقية تمكس معالم معمارية ومظاهر من الحياة اليومية اخضت الآن أو كادت وأوشكت على الاختفاء من الوجود . والفنان الرحالة بول لازيرجر ، رسم لونه الزيتية من لبنان بعنوان « استراحة المسافرين » عام ١٨٨٤ ، وهي لقطة أقرب إلى الفوتوغرافيا ، وعلى الرغم من ذلك فقد سجلت ملمحا من ملامح الحياة العربية اندثر ولم يعد له وجود .

في القرن التاسع عشر ، وخلال فترة الطغواء الشرق على نفسه كانت النهضة الأوربية ، والقفزات العلمية المتتالية ، لكن ذلك كله لم يمنح الفنان الأوربي عن الحلم والوثوب إلى موقع السحر وحيق الأساطير الشرقية القديمة ، تاجعت حكايات ألف ليلة وليلة بما تحمله من أحلام في وجدان وعقل مثقفي أوروبا ، وبما تحتويه الحكايات من خيال جامع أثارت الفنان الأوربي ، وجذبت به إلى الشرق وكنوزه وعوالمه الأسطورية ، فكانت الرحلات لمباشرة الواقع .



الأدب العربي الحديث يفقد أبرز أعلامه المبدعين

مكتبة
الكتاب
الإسلامي



بعد عطاء فياض في مجالات الأدب

والفكر والفن ، بقي يتدفق طوال ما يزيد على ستين عاماً ، انتقل الأديب العربي العالمي الأستاذ توفيق الحكيم إلى رحاب الله في الساعة العاشرة من مساء يوم الأحد ١٩٨٧/٧/٢٦ بمستشفى المقاتلون العرب بالقاهرة ، عن عمر تجاوز الثامنة والثمانين . ودفن - كما أوصى - في مدينة الإسكندرية مسقط رأسه .

وإذا تأسف أسرة تحرير مجلة

« القاهرة » ، لتوقف عطاء هذا الرائد الكبير في فنون المسرح ، والرواية ، والقصة ، والمقالة ، لتسأل الله العلي القدير أن يسكنه فسيح جناته ، وأن يعوض الأمة العربية عنه خيراً ، ويلهم أسرته الصبر والسلوان .

♦ وإلى لقاء قريب ، مع أدب هذا العملاق ، وفكره ، وفنه



١ الأدب العربي الحديث يفتقد أبرز أصلامه

٤ تليس الاتيلاس

٨ بيكاسو : كارل جوستاف

١٦ المذاكرة ، والزمن ، والرواية

٢٠ بترونيوس : مؤلف الساتيكيا

٢٤ الخطاب : نافذة حية على العالم الخاص والعالم

٣٠ المكونات الرئيسية لغيره التلويق الفني

١٢ لم الرحيل في الضحى

٢٨ قاتلة هي الغزالة

٤٦ فصول

٢٢ أكتوبر والشاي المر

٤٧ غيب اللين

٥٤ زهور سوداء

٧٤ الأسوار

٩١ الساعي رجل طيب للكاتب الألماني : هيرت هكمان

٥٠ فن الأداء التخطي

٥٥ الورقة في مسرح إيسن

٦٠ مولد ياسيد وعرض جنديد لمسرحية بلدي بالبلدي

٨٤ في البحث عن التاريخ

٨٨ مهرجان موسكو الدولي الخامس عشر

٦٨ حوار مع د. يوسف عز الدين عيسى

٧٦ حوار مع يوجين يونسكو

الأبعاد النفسية لمفهوم الالتزام

٩٢ لدى شرائع من للجمع المصري

٤٠ عن صلاح عبد الصبور في ذكراه

٤١ نظرة في شعر صلاح عبد الصبور

٧١ حول ندوة المعرفة والسلطة في المجتمعات

٧٩ حول صلاح الدين في ندوة علمية

٨٢ رسالة ألمانيا : أول معهد لتاريخ العلوم عند العرب

٦٤ البحث عن ملاصق

٩٩ عيوب ترجمة القرآن الكريم

١٠١ نظرة على الفيلم الروائي المغربي

٩٤ الحظ المثر يطارد أعظم روايات القرن العشرين

٩٥ مادلين شابال : الرومانسية وعلاج فعال للمض

٩٧ ثقافة الأندام السوداء

١٠٢ البطل المضاد في الأدب المعاصر

١٠٤ حكاية مدينة الزعفران

١٠٧ حديث الصباح والمساء

١٠٨ رد على نقد : السيرالية ليست تنظيماً سياسياً

١١٠ تأملات في قصص احتضار قط عجوز

١١٢ حول الترجمة

عبد الناصر عبد الرحيم

الافتتاحية

دراسات

شعر

قصص

مسرح

سينما

حوارات وتحقيقات

رسائل جامعية

رسائل ومتابعات

فنون تشكيلية

من المجالات العربية

من المجالات العالمية

من المكتبة

الصفحة الأخيرة

الثلث ٥٠ قرشاً

القااهرة

رئيس مجلس الإدارة
أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير
دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني
محمود الهندي

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى



الأشتراك في الجلة القاهرية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالاً . ليبيا
٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرشاً . وترسل الاشتراكات بحوالاة بريدية حكومية
أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، الجلاء
المصرية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكاناً وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بسواقي ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لأعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

تلبيس الالباس

د. إبراهيم حمادة

« سبعة أخطأ من الالباس » (١٩٣٠) ، وقال فيه : « قد يكون للكلمة الواحدة عدة معانٍ متمايزة ، أو عدة معانٍ يرتبط أحدها بالآخر ، أو عدة معانٍ يحتاج أحدها إلى الآخر كي يكتمل معناه ، أو عدة معانٍ يمكن أن تتوحد معاً كي تنمى الكلمة علاقة واحدة ، أو عملية واحدة . وهذا القياس ، يمكن أن يستمر في أطوار . وه الالباس » نفسه يعنى عدم اتخاذ قرار حاسم فيها تعنيه ، أو نهدف إلى أن نعني أشياء عديدة . وفيه احتمالية أن نعني شيئاً معيناً ، أو شيئاً آخر ، أو الشئين كليهما . والحقيقة هي ، أن الحالة أو العبارة المعروضة ، لها عدة معانٍ » .

ومند ذلك الحين ، أخذ الالباس شرعية أن يكون سمة لغوية من سمات الشعر . ومع أنه شائع في لغة الحياة العادية ، إلا أننا لا نلاحظه ، لأن سياق الكلام يختار - في العادة - مجرد معنى واحد بديل . ولا شك أن الشعر يميل إلى أن يكون أكثر التباساً من النثر والمحادثات ، لأنه أقل إسهاباً ووفرة في التعبير ، ويصعب تحقيق سياقه المتدفق أو المتواصل ، كما يتبع مستويات بنائية متعددة ، ويمكن أن تتعدد طرق الإعراب فيه .

ولقد أعلن أميسون أن الالباس يقع في سبعة أخطأ - أو أكثر - وهي : ١ - حين تكون هناك كلمة ، أو جملة ، أو تركيبة نحوية ، وتكون مؤثرة بطرق مختلفة ، في نفس الوقت .
٢ - عندما يُضاف معنيان - أو أكثر - إلى المعنى الواحد للمؤلف .
٣ - عندما تكون هناك فكرتان - لا ترتبطان إلا بكونها مناسبتين في سياق

الغموض ، أو الإبهام ، أو الالباس ، هو عكس الوضوح . ويتولد الالباس من مقولة تشير للشك ، لأنها تختمل أكثر من تفسير . ويتجلى ذلك في كلمة ، أو عبارة ، أو نبرة ، أو صيغة نحوية ، أو عملية ترفيم وتنقيط ، أو وجود جناس . ومن بين المسببات الرئيسية التي تحدث الالباس ، الإيجاز المفرط في التعبير ، وإشارة الضمير الضبابية ، والسياق الشعري الخاطئ ، أو المعكوس ، واستخدام كلمة ذات معنيين أو أكثر .

وقد اعترض بعض النقاد عل استخدام المصطلح ambiguity - الذي يذلل على تلك الخصائص اللغوية التي تحدث تعقيداً فنياً - واستبدلوا به مصطلحات أخرى أدق دلالة - مثل : المعاني المتعددة ، أو التبديلات الكثيرة Phurisignation ، إلا أن المصطلح الأصل بقي جارياً .

وكان الالباس - في نظر النقد القديم - نقيصاً ، يؤاخذ عليها الشعر ، لأنها تعنى الاستهزاء ، وانتفاء الدقة في أداء المعنى . إلا أن تياراً في حركة النقد الحديث ، اعتبره فضيلة ، تكاد قيمته تعادل « الثراء » ، و « البراعة » ، بل وتعدّ من جوهر اللغة الشعرية .

هذا الانقلاب - أو التحول النقدي من التقيض إلى التقبض ، نجده الالباس - ناصره ناقداً متميزاً ، أولها : آى . أبيه . ريتشاردز الذي رأى أن ما تتطلبه اللغة العلمية - كالوضوح - لا تنطليه - بالضرورة - لغة الشعر . أما الناقد الآخر ، فهو تلميذه - في جامعة كامبردج - وليم أميسن ، الذي وسّع من مدلول هذا المفهوم نظرياً وتطبيقاً - في كتابه المعروف

الكلام - ويمكن تقديمها في كلمة واحدة في وقت واحد .

٤ - عندما يكون هناك معنيان - أو أكثر - لعبارة ، ولا يتفان معاً ، ولكنها يتحدان كي يوضحا حالة ذهنية أكثر تعقيداً عند المؤلف .

٥ - عندما يكون هناك تشبيه ، لا ينطبق على شيء معين تمام الانطباق ، ولكنه يقف في المنتصف بين شيئين ، بينما يكون المؤلف متحرراً من أحدهما إلى الآخر .

٦ - عندما لا نقول عبارة ما شيئاً ، ولكنها تحيى إما لتكرار المعنى ، وإما للمناقضة ، وإما لعدم صلاحية العبارات ، ومن ثم ، يضطر القارئ إلى إبتكار عبارات من عنده ، تكون عرضة للتضارب فيما بينها .

٧ - عندما يكون مغنياً الكلمة - أي قيمتها الانبثاس - هما الغنيان المضادان لللذان يجدهما سياق الكلام ، ومن ثم ، يكون التأثير الكلي ، هو تقديم انقسام أساسي في ذهن المؤلف .

وبعد هذا كله ، يجب أن نؤكد أن الانبثاس ليس رخصة مطلقة ، تتيح للشاعر أن يرخي العنان لأهوائه ، كي يتج شعراً متهاوت المبني ، تتزاحم فيه أكوام المعاني التحكمية . وإنما يجب تبرير المعاني المتعددة ، عن طريق علاقاتها المتداخلة ، وألا تترك المعاني إلا معنى واحداً ، وإنما ينبغي ترك المعاني ، إلا تلك التي تتفاعل على نحو ماهر . يقول إمبسون : « ويكون الانبثاس جديراً بالاحترام ، إذا كان يدعم عملية التعقيد ، أو رهافة الحس ، أو تكثيف الفكر ، أو أن يكون فرصة متاحة للقول - بسرعة - ما يكون قد فهمه القارئ ... وهو ليس جديراً بالاحترام ، إذا ما عثر على سبيل إلى الضعف ، أو إلى ضحالة الفكر ، أو إلى استنبهام الأمر القائلهم بلا ضرورة ... أو ، عندما لا يتركز اهتمام العبارة عليه ، بل يكون مجرد فرصة لمعالجة المادة ، إذا لم يفهم المرء - بسهولة - الأفكار المختلطة ، وأعطى تأثير التفكير والشوش » .

★ ★ ★

هكذا ، اعترف النقد الحديث بالانبثاس ، كتعبير عن فكرة في لغة ذات طبيعة خاصة ، تثير أكثر من معنى ، أو تخلف تشككاً في المعنى الحقيقي ، كما اعترف به كتعبير مشروع في التركيبية

الشعرية ودعياً لذلك ، قام إمبسون بتطبيق مفهومه في الانبثاس على شكسبير ، لأن هذا الشاعر العبقري - يعدّ في نظره أصل الانبثاسيين قدراً ، لا بسبب اضطراب أفكاره ، وتشوش نصوصه التي بين أيدينا - كما يعتقد بعض نقاده - وإنما بسبب ظاهري القوة والتعقيد المتجليين في ذهنه وقته .

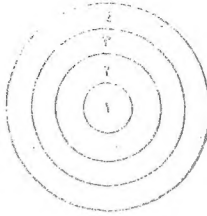
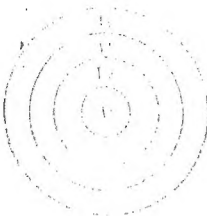
وإذا كان الانبثاس من حق الشعر ، إلا أنه مرفوض تمام الرفض في صياغة القوانين ، والقواعد التشريعية ، والمدراسات العقلية . وبالنسبة ، فإن التعامل معه عظيم في النقد ، إذا ما أريد له أن يكون « أدباً موضوعياً » ، يحاول اكتشاف تعميمات وحقائق ، ويطمح إلى العيش في المنطقة العلمية . إلا أن التيارات المتحددة في النقد - راحت - باسم الترجيح العلمي - تتخلل عن مناوراتها الفصيحة والمنطقية ، وتتجرف نحو الانبثاسية والإغراق في التعبير ، حتى تولد عن ذلك نقد مُستشكّل . ولم تقتصر الثابسية على كلمة ، أو جملة ، أو فقرة ، أو عدة فقرات ، أو أجزاء عرضة - كما هو المتوقع - وإنما غلبت على تشكيله العام روح عوصاء مستعرة .

ففي العقدَيْن الأخيرَيْن من قرننا الحالي ، أخرجت المطابع العربية نفوداً - نظرية وتطبيقية - مستغلة المعنى والمبنى ، مع ترجمات لنقد متعاطلة المصطلحات . هذا ، بالإضافة إلى عكاكيات مستهجمة وبسترة بعض تيارات النقد الأوروبية المعاصرة ، التي تغير جلدها كل حين . إلا أن الحصيد النقدي العرب والمستعرب ، لا يبصر قارة بقيمة العملية الفنية المفقودة ، ويزيد وعيه بها ، وإنما يضلّه ، ويشككه في مداركه الشخصية ، وينهمه - شعورياً - والفجاجة العقلية والثغافية .

وقبل هذا العهد المتلبس ، كان الناقذ - في العادة - يسعد بالجموع إلى الكاتب المبدع شخصياً ، يستنيه أفكاره ومشاعره وأسرار صنته . أو يبحث عن مصدر للتعريف ، كي يستعين به على استئارة النص الأدبي وهمايئاته . أما الآن ، فقد انعكس الوضع ، وأصبح المبدع صاحب النص النقود - يفرغ إلى ناقدته المتلبس ، كي يستوضحه نقده ، حتى يفهم ما قيل في حقه وحتى عمله الفني ، وقد احتمل أن يكون



حين أن ج و ج ١ ليستا قريتين . وهذا بسبب أن ج ، ج ١ تنتميان إلى الأقطاب المتعارضة في التجربة .
وكان من الأفضل أن يكون الترتيب على النحو التالي :



الحركة الأولى

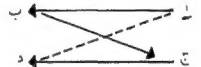
(كل الوحدات والتقابلات تشتمل على بشر)
وتعمل البنية في الحركة الأولى على النحو التالي :

جمله (أ) تتولد عنها جملة (ب) التي هي عكسها ، وجملة (ب) تقود إلى جملة (ج) التي تولد عنها (د) وهي عكسها . ويمكن كذلك أن تكون (أ) تتولد عنها (د) .

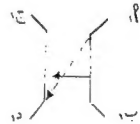
ص ١٦٧

الحركة الثانية

(كل الوحدات تشتمل على الحيوانات والطيعة) .



في حين أن جملة (أ) في الحركة الثانية متبوعة بجملة (ب) التي تتألف منها . وكلتاها تولد جملتي ج ، د ، وهما متعارضتان مع كل من أ ، وب ، :



أو ١٩ + ١٥ + ١٦ + ١٧ + ١٨

وعمتنا من الناحية اللغوية أن نرى هذه الجمل مرتبة على النحو التالي :

توجد أجمع وكانت هناك ب . وتوجد ج جمع وكانت هناك د . وكانت هناك أ ١ وب ١ جمع ، وكان هناك (أوهناك الآن) ج ١ + ١ د ١ ولكن التوافق بين أ و أ ، ب وب ١ إلى آخره ليس هو كل شيء . إذ أن صيغتي ج ١ و د ١ ليستا مثل ج و د على الرغم من أن د قريبة جدا من د ١ ، على

بطريقة مميزة . أو بمعنى أصح يكون التعارض بين أ و د مظهراً لتعارض أساسي يمثل مركز القصيدة ، ومن ثم تكون أ و د وحدتين رمزيتين أكثر من كونها مقولات حرفية . ويدهم هذا التفسير التفسير الآخر الذي قدمناه لوحدة الأطلال ووحدة الفخر القبلي في القصيدة المفتاح ، ويؤكد تشكل هذه الوحدات من عناصر رمزية وأنها مظاهر لتعارض أكثر جوهرية .

ص ١٦٨

من الواضح ، أن هذا النقد المتلبس المستغرق في عمق من الحمال المجهضة ، والألفاظ الخرساء ، والرموز المعماة التي تستغزى الذهن ، في حاجة ماسة إلى علم جديد يسمى ما بعد النقد ، يكون قادراً على التجلية ، والتحليل ، والتبسيط ، ويكون أقدر على تصويب الرموز الرياضية ، إذا كانت - فعلاً - تعبر عن شيء معين .

أما إذا كنت يا قارئ العزيز ، قد استطعت استيعابه - ذهنياً وعاطفياً - واستضادت أمامك بعض مسالك معلقة أسرىه القيس بنور غامر ، ففرت بللدة الاستمتاع الفنية ، فانت - بلا أدق شك - قارئ عظيم التلبس ، تستحق أنسواء الجدارة والتهنئة ، لأنك شيء نادر ...
ندرة القبيل الأبيض

إبراهيم حمادة



متزايدةً للاحتراب من الموضوع التجريبي ، وتظهر تزايداً في تلك العناصر التي لا تتقابل وأي تجربة خارجية ، لكنها تأتي فقط من (داخل) يقع خلف الوعي ، أو على الأقل يقع خلف ذلك الوعي الذي يشبه أي من جوارح الإدراك الحسي ، وإن كان يقع فيها وراءه ، وفوق الحواس الخمس ؛ ويتوجه نحو العالم الخارجي .

وخلف الوعي لا يكمن الفراغ المطلق ؛ لكن تكمن النفس اللاواعية تلك التي تؤثر في الوعي أو الشعور من الخلف ومن الداخل ؛ ومن هنا فإن هذه العناصر التصويرية التي لا تتناظر مع أي مما هو في (الخارج) لا بد أنها لهذا إما تتولد من (الداخل) .

ولما لم يكن هذا (الداخل) مرئياً ولا يمكن تخيله ، حتى وإن كان يؤثر في الشعور أو الوعي بقينا وإلى أبعد حد ؛ فإننا اختار من بين مرضاي هؤلاء الذين يعانون أساساً من تأثير هذا (الداخل) ؛ وأحلمهم على أن يعبروا عن هذا (الداخل) في أشكال تصويرية بقدر ما يسمح ذلك . إن هدى من هذه الطريقة في التعبير عن (دواخلهم) هو أن أجعل مضامين (اللاوعي) في متناول أيديهم ، وهكذا أقرب هذه (المضامين) من فهم المريض من هؤلاء ، إن الأثر العلاجي لهذه العملية هو أن أمنع انشغافاً خطيراً من أن يقع فيفصل بين العمليات اللاواعية وبين الوعي ، وعلى نقض التمثيلات الموضوعية أو (الرواية) ، نجد أن كل التمثيلات التصويرية للعمليات واللتات في الخلفية النفسية هي تمثيلات (رمزية) . إنها تمثيلات تشير على نحو خام وتقريبى إلى معنى ما غير معروف في تلك اللحظة ، لحظة قيام المريض بالتمثيل التصويري (لداخله) ، وهي تمثيلات يستحيل عليها أن تقرر أي شيء على أي نحو أو أية درجة من درجات اليقين في لحظة واحدة من اللحظات قائمة بذاتها ومنفصلة عن سياق ما . وبمس المسرة فقط بالفرابة تجاه هذه التمثيلات التصويرية ، يحس بأنها خليط مضطرب وغير مفهوم ؛ ولا يعرف المرء ما هو المقصود حقاً أو حتى ما هو الشيء الذي تم تمثيله . على أن إمكانية الفهم إنما تأتي فحسب من دراسة مقارنته لكثير من مثل هذه الصور أو الرسوم ، لأنه بسبب من افتقارها إلى الخيال الفني تكون هذه الصور التي يرسمها المرضى أكثر وضوحاً بصفة عامة منها في

كارل جوستاف يونج ترجمة : الدسوقي فهمي

أجدني في وضع يتيح لي أن أنظر إلى لوحات بيكاسو من وجهة نظر مهنتي .

وعلى أساس من تجريبي يمكن أن أؤكد للفناني أن مشاكل بيكاسو النفسية ، بقدر ما تعقد هذه المشاكل تعبيراً عنها في عمله الفني ، هي مسائل متناظرة بدقة لتلك التي يعاني منها مرضاي ، وأنا لسوء الحظ لا أسمعني أن أقدم دليلاً على هذا الموضوع ؛ ذلك أن للمادة المقارنة هي في متناول قلّة فقط من المتخصصين وعلى هذا سوف تبدو ملاحظات في حاجة إلى ما يدعها ، وهي تتطلب هذا حسن نية الفناني وسعة خياله .

إن الفن غير التشخيصي يستمد مضامينه أساساً (من الداخل) وهذا (الداخل) لا يمكنه أن يتطابق مع الوعي ، حيث يتجلى الوعي على صور للأشياء كما هي مرئية لنا بشكل عام ، ولابد لهذا بالضرورة من أن يتفق مظهر هذه الصور مع التوقعات العامة ، (موضوع) بيكاسو مع ذلك ، يبدو مختلفاً عما هو متوقع عادة ، بل إنه يختلف اختلافاً بعيداً عما هو متوقع حتى ليبلغ به الأمر إلى أن يبدو وكأنه لا يشير إلى أي موضوع في التجربة الخارجية على الإطلاق فإذا نظرنا إلى أعماله الفنية في تابعها الزمني ، فإن أعماله هذه تظهر ميلاً

كسطيبي نفسي ، أحسن الرغبة في الاعتدال للفناني حيث أجدني متورطاً في ذلك الاهتمام الذي ثار حول بيكاسو ، فلو لم يكن اهتمامي هذا به قد جاء بناء على اقتراح من جهة لها تأثير ، فربما ما أمسكت بقلمى لأكتب في هذا الموضوع . ليس لأن هذا المصور وفنه الغريب يبدو لي خفياً إلى هذا الحد كموضوع للكتابة ، فأنا على كل حال قد شغلت نفسي جداً بأمر (شقيقه في عالم الأدب) جيمس جويس وروايته (يوليوس) . كما أن الأمر على العكس من ذلك ، ففضية بيكاسو هي كل الاهتمام ، وإني لتستغرقني غاية الاستغراق حتى ليصعب عليّ أن أحسب أن بإمكان أن أقرب على نحو ما من تغطية قضية كفضيته هذه في مقال قصير . فلو كان لي أن أجازف بإبداء رأي في هذا الموضوع أصلاً ، فإنني أحفظ صراحة ، وأعلم أنه ليس لدى ما أقوله عن قضية (فن) بيكاسو ، لكن فقط من سيكولوجية هذا الفن ، لهذا سأترك القضية الجمالية لفناني الفن ، وسوف أقصر حديثي على السيكلوجية التي يقدم عمل أساسها هذا النوع من الإبداع الفني .

لقد انشغلت بقضية سيكلوجية التمثيل التصديري للعمليات النفسية لفترة من الزمن تقرب من العشرين عاماً ، وعلى هذا

حالة الفنان الذى يتمتع بقدرته على الخيال وعلى التشكيل العمانى ، ولهذا تكون الصور التى يرسمها المرضى أكثر بساطة ، وعلى هذا تكون أسهل كثيراً فى فهمها ؛ من تلك الصور التى يصورها المصورون المحدثون .

ويمكن تمييز مجموعتين متميزتين من بين هؤلاء المرضى ؛ وهاتان المجموعتان هما مجموعة العصابين ، ومجموعة العصابين بالعقل . أما المجموعة الأولى فتنتج صوراً لها طابع تركيبي ، لها نغمة شموية شاملة وموحدة ، وعندما تكون رسومهم رسوماً تجريدية تماماً ؛ أى فاقلة لعنصر الانفعال ؛ فإن هذه الرسوم تنصف على الأقل بمناظر التركيب (السيمتري) على نحو محدد وأحياناً ما تنقل معنى لا يجتمل الخطأ .

أما المجموعة الثانية ؛ من ناحية أخرى ؛ فهي تنتج صوراً تكشف على الفور عن اختراقهم من الشعور . وعلى أية حال فهم لا يوصلون نغمة انفعالية موحدة ومنسجمة ؛ لكنهم على العكس من ذلك يوصلون إحصائيات متناقضة أو حتى انقراضاً كاملاً إلى الإحساس والأنفعال . ومن وجهة نظر شكلية بحتة ، نجد أن الخاصية الأساسية لهذه الرسوم هى واحدة من خواص التحطيم أو التجزئ ، وتعتبر تلك الخاصية من نفسها فيما يسمى (بظهور التكسير) وهى عبارة عن سلسلة من (الأخطاء) النفسية (بالمعنى الجيولوجى) وتنطلق تلك الأخطاء عبر اللوحة . لهذا تترك اللوحة من رسوم أفراد هذه المجموعة من يشاهدها بارداً ، أو أنها قد تصنع المشاهد بتناقضاتها وانقراضها إلى الإحساس ؛ ولا مبالاها الغربية بمن يتطلع إليها ؛ وهذه المجموعة هى للمجموعة التى ينتمى إليها بيكاسو .

وعلى الرغم من الاختلافات الواضحة بين المجموعتين فإن بين إنتاجهم شيء واحد مشترك : ألا وهو المضمون الرمزي . ففى تلكا الحالتين يكون المعنى معنى ضمنيّاً ؛ وأن المصاحب إنما يبحث عن المعنى وعن الإحساس الذى يقابل هذه المضمون الرمزي ؛ ويجهد لى يوصل هذا المعنى إلى المشاهد ، أما المصاحب بالقياس فهو لا يكد يظهر مطلقاً أى ميل من هذه المضمون ؛ بل إنه ليسود كما لو كان هو نفسه ضحية هذا المعنى ، إنه يبدو كما لو كان هذا المعنى قد استغرق تماماً حتى ابتلعته هو نفسه ، ويبدو



● أكليل الغار - حفر للفنان بيكاسو .

بالنسبة للمجموعة الأولى يمكن للمرء أن يتكهن بما يجارلون أن يعبروا عنه ، أما بالنسبة للمجموعة الثانية فيمكن للمرء أن يتنبأ فقط بما لا يقدر على التعبير عنه ، وفى كلتا الحالتين يكون (المضمون) مفعلاً بالمعنى السرى .

وتبدأ سلسلة أو مجموعة من الصور التى يرسمها كل من المجموعتين سواء كانت هذه المجموعة أو السلسلة مرسومة أو مكتوبة ، تبدأ المجموعة من هذه التمثيلات عند أى من المجموعتين برمز ال (نيكا) الرحلة إلى هاديس (العالم السفلى) الهبوط إلى اللاوى ، ودياع العالم الأعلى ، وما يحدث بعد ذلك حتى وإن كان التعبير عنه ما يزال يتخذ أشكالاً لا شخصاً من عالم النهار ، ما يحدث بعد ذلك أو ما قد يستند من رموز عند تتبع سلسلة من هذه الرسوم عند أى من المجموعتين لا يعطى سوى إشارات لمعنى خف ما ولهذا يكون رمزيّاً في طابعه . وعلى هذا يبدأ بيكاسو باللوحات التى تبين موضوعية ما تزال فى مرحلته الزرقاء ، زرق الليل ، زرق القمر والماء ، زرق عالم (ذوات) وهو العالم السفلى فى مصر

وكانه قد اتحل إلى كل تلك العناصر التى يحاول المصاحب أن يسيطر عليها على الأقل . إن كل ما قلته فيها كتبه عن (جيمس جويس) يبقى صحيحاً فيما يتعلق بالأشكال الفصامية للتصوير هى أيضاً ، فلا شيء فى هذه الأشكال يبرح لتجلى المشاهد ؛ وإنما كل شيء فى أشكال التعبير التى من هذا النوع يشيح عن المخرج متباعدة ، حتى اللوحة المعارضة من لمسات الجمال قد تبدو للمرء فقط وكأنها تباطؤ لا مبرر له ؛ فى الإنسحاب .

ولا يكون للمعى فى هذه المحاولة من هدف سوى ما هو قبيح ولا يجهل هذا السعى سوى بلوغ المريض والغريب وغير المفهوم والمخفى ولا يتم السعى وراء هدف التعبير عن أى شيء ، لكن فقط يكون هدف المريض هو فقط أن يحتم ويهيم ، وهو تعتيم مع ذلك ليس لديه شيء يخفيه لكنه إبهام ينتشر كالضباب البارد فوق الأراضي البربر الوحشة ، ويكون التشكيل التصويرى كله بلا غاية على الإطلاق كالشهد الذى يتواجد بلا مشاهد يتطلع إليه .

القديسة . إنه يموت إذن ، وتقتطع روحه
جوداً إلى عالم ال (ما وراء) وتشتب به
حياة النهار وتخطو نحوه امرأة تحمل طفلاً ،
تخطو نحوه عذرة وممنولة . ولما كان النهار هو
المرأة بالنسبة له ، كذلك الليل أيضاً هو
المرأة إذا تحدثنا ميكولوجياً لأنها وجهها الروح
ووجهها النفس ووجهها المظلم ، هما
(الأنثى) = (وهي تقابل الإبروس) ، في
ناحية الأم بينما تقابل (الأنثى)
الرجوس من الناحية الأبوية ، وقد حدد
بونج (الأنثى) بصفتها غثيلاً أو تشخيصاً
لسلاوي ، أو النفس (بفتح النون
والفاء) ، أو روح الطبيعة في سلب
الروحين عبدة الطبيعة ، الجانب المظلم
يجلس منتظراً ينتظره في الفسق الأزرق ،
وعرك هواجس سوداوية ومع تغير اللون
ندخل معه إلى العالم السفلي . إن عالم
الأشياء قد تلقى ضربة الموت ، كما غثل
ذلك في وضوح تحفة بيكاسو التصويرية
للبنى المثيرة للرجب ، المصابة بالزهرى
الصلدورة . إن (موتيف) البنى أو فكرة
البنى كفكرة رئيسية يبدأ في الدخول إلى عالم
ال (ما وراء) حيث يواجه (هو) بصفته
روحاً راحلة يواجه جمعاً من الآخرين الذين
هم على شاكلته ؛ وعندما أقول (هو) فإني
أعني (الشخصية) عند بيكاسو ؛ تلك
الشخصية التي تعان مصير العالم السفلي ،
أعني الإنسان الذي بداخله ، ذلك الذي
لا يتجه إلى عالم النهار لكنه متخبط مصيرياً
إلى جوف الظلام ؛ ذلك الإنسان الذي
لا يتبع الآراء والأفكار المعتمدة الجاهزة عن
الخير وعن الجمال ؛ لكنه يتبع ذلك

● مقطع من لوحة الجبرنيكا



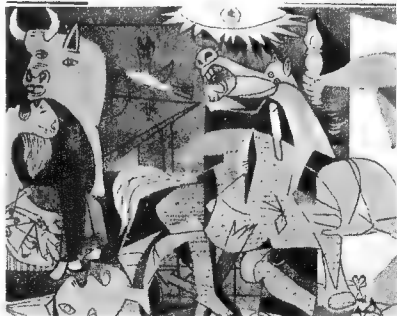
الاجتذاب الشيطاني نحو القبح والشر . إنها
لمى تلك القوى المضادة للمسيحية تلك
القوى الإبلسية هي التي تنبع من أعماق
الإنسان المعاصر وتولد عنها معنى شاملاً
إحساساً بالمحتوم يخلق عالم النهار المفسد
يخلق بضياب هاديس ليصبيه بعدوى
التحلل للمهنية ، وكزلازل مجله ويحمله في
النهاية إلى أجزاء ؛ إلى شظايا إلى بقايا متناثرة
إلى إنقراض ، إلى كسر وإلى وحدات غير
منظمة ولا متألقة . إن بيكاسو (وعرضه
الأخير) هما علامة على العصر ، بقدر
ما يدل على ذلك أيضاً الثمانية والعشرين
ألف متفرج الذين حضروا لمشاهدة
معرضه .

عندما يجعل مثل هذا المصير بإنسان
يتسنى إلى المجموعة المصابية فهو عادة
بواجه (السوعي) في شكل (الشخص

المعتم) يواجهه في شخصية (كوندري)
بواجهه في هيئة مرجبة غريبة ، هيئة القبح
الأزلي أو في هيئة الجمال الجهنمي بدلا من
ذلك . بواجهه في تحول جريش (في
مسرحية فاوست لجوته) وغيلين وماري
وال أنثى الأبدية) للمرجة تقابل الشخص
الأربع الأنثوية في العالم السفلي ذلك في
الغروسي (عقيدة العرفين) ومن حواء
فاوست قد اختلط عليه في وقائع سفك دامية
ثم عاد إلى الظهور مرة أخرى من جديد في
شكل مختلف فهكذا الحال مع بيكاسو فهو
يثير شكله ويعاود الظهور في شكله القادم
من العالم السفلي ؛ شكل المهرج التراجيدي
وهو موتيف (فكرة رئيسية) تنتشر خلال
لوحات عديدة ، وربما أمكننا أن نلاحظ
ملاحظة عابرة وهي أن شخصية المهرج هو
إله (ثيوني) أو (تارتارني) يرجع أصله إلى
الجحيم .

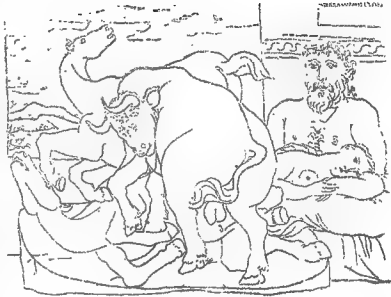
لقد ارتبط المهيوط أو العودة إلى العصور
القديمة منذ عهد هومر بال (نيكيا) وإن
فاوست ليستدير راجعاً إلى العالم البدائي
المخيول ، عالم الساحرات وإلى رؤية وهمية
للمصير الكلاسيكي القديم ، ويتوسل
بيكاسو بأساليب مسرحية يستعيد بها
الأشكال الفجة الأرضية الغريبة والبدائية ،
ويبحث إلى الحياة (لا روحية) بوسى القديسة
في ضوء بارد متناهي وسحق (جيوليسو
رومانو) لم باستقامته أن يفعل ما هو أسوأ
ونادراً ما صادفت أو أنفي مصادفت قط
مريضاً لم يرجع إلى أشكال من فن العصر
الحجري الحديث أو يرتد إلى عريضة هي
استحضار للعريضة الديونيزية . إن المهرج
يتجول مثل فاوست خلال كل هذه الأشكال
على الرغم من أنه لا شيء يشي بحضوره
أحياناً سوى خمره ، وسوى العود الذي يوقع
عليه أنغامه ، أو تلك الأزرار التي تتخذ
شكل اللعين في رداء التهريج الذي يرتديه
فما الذي تعلمه في رحلته الطائشة عبر
التاريخ البشري الذي يقدر بألف السنين ،
وأي جواهر سوف يستظهره من تراثكم
المهملات والعفرن ؛ ويستظهره من هذه
الاحتمالات أو الإمكانات نصف الولادة أو
المجهضة للشكل واللون ؟ أي رمز سوف
يتبدى لنا بصفته الغاية النهائية والمعنى من
وراء كل هذا التحطيم ؟

نظراً للتقلب والتغير المهرج ليكاسو
لا يكاد المرء يجزئ على أن يضطر بتخمين
ما ، وهل هذا فإني على الأقل في هذه



الصارخة ، غير المتألفة وحيث تلك الألوان الوحشية عند بيكاسو في مرحلته الأخيرة تمسك جميعا بميل اللاوعي للسيطرة على الصراع عن طريق اللجوء إلى العنف في وحشية الألوان (اللون = الإحساس) .

إن الحال الذي تبدي عليه هذه الأشياء في التطور النفسى لمريض ما ليست هي النهاية ولا وهي الهدف ؛ إنما هي تمثل فقط توسعا لرؤيته ؛ تلك الرؤية التى تحتضن الآن طبيعة الإنسان كلها الأخلاقية والوحشية والروحية دون أن تشكلها حتى الآن في وحدة حية . لقد تطورت الدراما الداخلية عند بيكاسو حتى بلغت هذه الدرجة الأخيرة التى تسبق الانشقاق ، أما فيما يتعلق بالمستقبل ؛ فلن أحاول أن أجا إلى التنبؤ ؛ ذلك أن هذه المغامرة الداخلية هي قضية خاطرة ؛ ويمكنها أن تؤدى إلى أية لحظة إلى رفقة جامدة وقصور عن التقدم ؛ أو إلى كارثة إنشطار ينفجر فجأة ؛ انشطار لتلك الأضداد المضمومة كل منها إلى الآخر . إن



● منظر صراع بين ثور وحصانين

المهرج ليس سوى شخصية مأساوية مبهمة ؛ حتى ولو أمكنه بالفعل أن يعمل فوق دوائه رموز المرحلة التالية من مراحل التطور . إن هذا المهرج هو حقا البطل الذى لا يد له من أن يجتاز كل أهوال (هاديس) المهلكة ؛ لكن هل يمكنه أن ينجح في ذلك ؟ هذا سؤال لا يسعني أن أجيب عليه . إن المهرج ليسعني بالقتل، مبررة ذلك أنه هو من يعيد إلينا ذكرى ذلك الشخص المبرقش بالألوان ؛ كانه الأحمق (زرادشت) لنيتشه ، ذلك الذى يقفز فوق ذلك الرافض على الحبل ؛ وذلك الذى لا يتوقع قفزه تلك (بالياتشى آخر) ؛ وهذا يجلب على نفسه الموت . عندئذ ناه زرادشت بتلك الكلمات التى أثبتت صحتها على نيتشه نفسه ؛ صلفها الذى يشير

الرب :
« ستكون روحك قد ماتت على نحو أسرع حتى من موت جسلك ، فلا تحشى شيئا أكثر من هذا » . أما عمن يكون ذلك المضحك فقد اتضح ذلك بينما هو يطلن صبيحة مناديا ذلك الرافض فوق الحبل ، ذلك (النفس الأخرى) ؛ (التى هي بدله) (الأكثر ضعفاً) مبارخا به :

« إنك تسد الطريق أمام من هو أفضل منك » . إن هذا (المضحك) إنما هو الشخصية الأعظم ، هو ذلك الذى يحطم القوقعة ، وأحيانا ما تكون هذه القوقعة هي : عقله ◆

ذلك الإنسان يقوم معارضا لإنسان وقتنا الحاضر ، لأنه هو الإنسان الذى يكون ذاتا كما قد كان ، بينا الآخر هو ما يجد نفسه عليه فقط في اللحظة الراهنة . لهذا فإن القوة المحطمة والمعارضة = الكاتابيسم ، والكاتابيسم = (الكاتابيسم هي القوة التى يفترض أنها تمارس فعاليتها على قوة أخرى وتحلل القوة الأخيرة بسبب من ذلك بينما تبقى القوة الأولى كما هي ، كما تطلق الكلمة أيضا على الأثر الذى تحدثه هذه العملية) ، يتجمعا في حالة مرضى الإدراك لتتألف القطعين في طبيعة الكائن البشرى ؛ وإدراك ضرورة وجود الأزواج المتصارعة من قوى الأضداد ؛ ويعقب رموز الجنون أن يتم غرض تجربته أثناء فترة التحلل ؛ يعقبها صور تمثل إلتام الأضداد ؛ كل ضدين معا في وحدة : التنوير ، الظلام ، الأهل ، الأسفل ، الأبيض ، الأسود ، الذكر/ الأنثى الخ . وفي لوحات بيكاسو الأخيرة يمكن رؤية (صوتيف) اتحاد النقيضين واضحا وضوحا بالغا ؛ وذلك في وجودهما متجاورين تجاوراً مباشراً ، ويمثل ذلك في لوحة واحدة رغم خطوط التكبير والتحطيم التى تجتازها ، حتى هذه اللوحة ورغم هذه الخطوط تتحرى على اقتران لألوانا الغنية ؛ وهى التى تمسك لتلك الأكران

اللحظة سوف تحدث حيا وجدته لها المادة التى يقدمها مرضى إن الـ (نيكيا) لا تفتقر إلى الهدف ؛ إنما ليست سقوطاً تهديكيا خالصاً في المسألة السعيدة لكثبات (كاتابازيس) = (وهو اسم للعمليات التى تنتج من التثمين والتحلل للبروتولازم في داخل العملية الحيوية ، وهى التى تقوم في مواجهة الـ (أنابوليزم) وهو اسم يطلق على بناء البروتولازم من عناصر أقل تعقيدا والعملياتان معا يصرفان باسم (ميتا يوليزم) . إن الـ (نيكيا) هي هبوط إلى كهف التكريس والمعرفة السرية .

إن المرحلة جسر التناريسخ النفسى للبشرية ؛ كيان موضوعها هو استعادة الإنسان كاملاً عن طريق إيقاظ الذكريات في الدم . كما أن الهبوط أو الرجعية (إلى الأنهات) = (وكلمة - أم - هنا لا ترد بمعناها الحرفي في اللغة ، بل كرمز لآلة شيء يقوم بوظيفة الأم) ؛ قد ساعد فافست على أن يفهم مرة أخرى ذلك الكل الألم للكتائن البشرى - باريس متحداً مع هيلين - ذلك الإنسان الكلى الذى كان قد تم نسيانه عندما فقد الإنسان المعاصر نفسه في وجوده الوحيد الجانب . إنه هو الذى سبب في كل مصور الاضطراب لامتزاز العالم الأمل ، وسيفعل ذاتاً هو السبب في ذلك .

لم الرحيل في الضحى

إلى الشاعر محمد البخارى

حسن فتح الباب

وأنا على العهد القديم
أنت المقيم
أنا جئناك اليتم
أتبك مجنونا حكيماً .. التفتيك
غيبا لنارى .. تلتفتي جنة مُستعرة
يا مَلِك الأعراف
فردوسك المدينة الحبيبة الموصلة الأبواب
سر خطيب
ججيجى الحرية الغريبة الديار والصحاب
سخر مريب
لأنك امتلكت روعة اليقين لم تكن
قديسهم
لأنك الملهم سر الخلق سحر الشحنة المفجرة
باهوك للأشباح
مُغلا مرتباً ملكاً على الأطياف
من ذا رآك أمس من كتابنا القياصره
من ذا يراك اليوم من كهائننا السماسره
وحين جئت ربهم توافدوا ليشهدوا
وليمة الفراشة المحتضره
والقرى يكسو حامل الأسفار
البر لا ينجف
والسد لا ينهار
لكننا فرعون
مازال يحدو السحره

ما كان لي أن أرتبك
وأنت أبقي أنت أدنى
من دمي
طيفك أخفى .. إن تزرني يشتعل
رمادك الندى .. تنطفئ
جمرة عتي .. ألى
أنك أخلفت الذى وعدت
نمضى معا
نبقى معا
ودعت ما قلّيت
رحلت ما ودعت
لم الرحيل في الضحى
من قبل موعدك ؟
يا زمنا ضيقنا وضاح
يا وطناً روعنا
عشقا إلى الممات
نغديك لن تباع
يا أيها الرب المطاع

اليومَ ينفُضُ السُّرادقُ
تَجْلُو السَّناجِقُ
واليومَ لا تنفُضُ سوقُ الصَّيرِفِ
صاغوا قِلاداتِ المقاربِ
دَقُّوا طَبولاً فوقَ قَبْرِ المَعرِفِ
زَفُّوا العَناكِبِ
واستنفروا للعَرسِ أَفاقِي المَواكِبِ

أنتَ الشَّفيعُ المَرجِي
أنتَ البَديعُ المُستَباحِ
طاهُ ولا كُلَّ الطَّهائِ
ثوبَ رَديدِ
تَغنيهِ عَن عَمرى صَلاه
صَبيدَ وُليدِ
خَيرَ الفِداءِ نَعمَ الزَكاہِ
مدوا الأَوائِ والنَمارِقِ
أنتَ الجَوانِ
أنتَ اليَدانِ
أنتَ النِشاءِ
ما كانَ أَشعَهِ لَحَمِكَ المَقْدودِ
يا ظَبي الأَراكِ
جَسرَ إلى الأَخرى جَماكِ
قَهرَ على الدَنيا قَراكَ

النيلَ أنتَ القَاحَ يَغفِي
عَن عَيونِ الرَغوَةِ الحَمقاءِ
والمَوجِ الضَربِ
دارَكَ المَمدودَةَ الرَحابِ
مَن نَداكَ كَعبَةُ الرَفيقِ
ظَلَّ فَقيرِ
مُلُكُ وَثيرِ
سَقيفَةُ الودادِ في الضَراءِ والسَّراءِ
لا سَراءَ في مَمالِكِ السَّنايِكِ المُتَوجِہِ
يُؤكَلُ لَحَمُ الشَّهادَةِ
في زَمَنِ المَرتَظَةِ
عَينانِ تَحضُلانِ بِالشَّدوِ البَهِيجِ . . بِالرَمَدِ
إِرتَ القَري . . . طَولُ السَّري
دَمعُ السَّوامِي المَغرَقة

كُحِّلَ العَيونَ المَطفَأةُ
بِقَيَّةِ المَآلِ تَحْتَ الحَيمَةِ المَهِترَہِ
والقَلبَ يَنبُوعَ حَجرِ
يَعطى وَيَفنى لَقا
يَفنى وَيَبقى حُرَقا
يا عَطرشُ البَحرِ
ويا تَمَ الأَنهارِ

* * *

باريسُ يا ناعِمةَ اللَّيلاتِ
مَرةً على الغَريبِ
مَزارَ عاشِقِ شَروِدِ
ظَلَّةَ شاعِرِ طَريدِ
يا سَجرَهاً بِالعَتيقِ الحُثُونِ
يَسَلَّةَ مَغرَہِ
قَيثارَةَ مَلتَہِہِ
والغَيمِ والشَّعاعِ يا حُلُمَ السُّجَينِ
يا مَراحِ المَترَفينِ
باريسُ يا بَہجتَنا أَكبادَنا المَنتَظَرِہِ
غَرسِ مَآثمِ العَناہِ
دَوَّحَةَ أَحبابِ الحَياہِ

(عَيونُ إلَزا) وَجَنونَ الأَمَسياتِ الشاعِرةِ
مَفاصِلَ الأَجبَةِ المَہاجرِہِ
باريسُ يا تَرتيلَ غَانيہِ
يا عاشِقينِ افترَقا
وثنائَينِ اعتَقا
تَراكَ أَصغَيتِ إلى حُطَوتِہِ
دائِيةَ كَمرِ عَشاءِ النَدى على كَئوسِ دالِیہِ
وانِیةَ فُوقَ رَصيدِ (السَينِ)
شَمعَةَ على الغَروبِ
خَفَقَتِہِ . . اِبْتِسامَیَہِ
لَخطوطِ طَفلَتَينِ
لَمَسَ عَصَفاورَينِ
في غَابةِ العَشايقِ كُلِّ اثَينِ يَرفُلانِ
في ثوبِہِ الحانِ
في قَلبِہِ العانِ
باريسُ كَتَبتِها حَملَيتي غَرامِ

باريس يا عشق (أراجون)
 ويا فجر (البخاري) الجميل
 يا عمره القصير يا جناحه المحلق الأسير
 يا خوفه انكساره إصراره
 يا ضعفه جسارته
 مرارته
 إشراقة
 القمر القبر السماء
 الجنة الأنفى
 (ناظم) والمنفى
 ماوى ولا ماوى
 باريس يا باريس يا أيامه ليلاته الحرار
 أفديك إن أرجعته غمامة مسحورة
 ثوبا على صبيبة نيلية الحديد
 تمشى على استحياه
 حتى تدارى شبق النهدين
 من عضة الذئاب
 وعضة الأمعاء
 أفديك إن أرجعته أغنية
 حتى يحين الموعد القريب
 لقاءنا الحبيب



ما طوئت ما طوئت هل رأيت
 غير انكسار الوتر الرخيم
 غير انتصار الناعق الرحيم
 غير انتحار الشرفاء
 يا شهقة الناي الحزين ساعة الأصيل
 يا نزقة الشادوف تحت الحشيب المسنون
 تحت الطين
 يا شجن الكافورة الشاحنة الجرداء
 يا صفصافة خضراء
 تظلنا إذا قسا الهجير
 غمامة لابن السبيل يا صفى الضعفاء
 يا بلبل العش الكبير يا شهيداً
 ياتجى الغرباء

فأين أخفيت ليلك زهرته
 نجمته الخضراء
 هزنته الخافقة العذراء
 جبينه المفضى الأغر
 لوحته بلا إطار
 وصمته الكتار
 ليلته الأسرار
 وحلمه النهار
 والنظرة انبهار
 شجى .. مئى .. دوار
 سمعت رجفته ؟
 أم إنك الوردة والسكين
 الطاعن الطمين ؟
 حديقة الوهم أم الثوار ؟
 (بودلير) أم (إيلوار) ؟



سخوت ما أبقيت
 سهرت ما أصبحت
 إلا بقايا من وجيب
 مرقوق القصيد
 ذكرى مقاوم عنيد
 طيف حبيب
 رحلت ما خليت
 ريشة عصفور مبلل الجناح
 مات بالظلم
 كفنه النيل بموجتين حين ضن
 أن يسقيه قطرتين من رحيقه المباح
 أن يمسح عن فؤاده النيل
 ما أضناه من جراح مجدنا وسقمنا
 عذاب حيناً ومقتنا
 غربتنا فوق سفن السفهاء وانتمائنا
 إلى أشعة البحارة العراة
 فوق الريح ، كانت صرصرا
 والنوء كان عاتيا
 والخوف غال وحسن (طيبة) الحبيب
 وانتمائنا إلى قوائم المناصرة
 من بعد حرب نخره
 والقوم (جابوا الصخر بالواد)
 مقنونة . . نسي . . رماد
 من فوقها مدت عظام الفجره
 أحذية الفاشية المنحدرة

لوجتين غاضتا
 يهديك غابقي حنان
 لقبلتين غابتا
 أغنيتي كزوان
 لمقتنين غامتا
 قصيدة لروحنا المنصرة
 تعود مجورا مكمل الجين
 سيد الشجي
 تطل للغرب المضيء الرماذ
 للهلل . . للهرم
 للنيل . . ثم تختفي وراء هالة السحر
 مبتسبا . . مودعا
 تنام في حضن الشفق
 حتى تعود مرة أخرى . . تزورنا
 إذا أنزل (حوريس) القمر

يا أيها الفجر الكنار الزاهد المنار
 يا صبحا تجل فارغى
 نساك عرش الإفك واهل الغمام المشتهى
 قامت قيامة العذارى حاملات اللوس المظفور
 إيزيسية العينين من عشق
 ولا دمع على (أوزير) لم يمت
 وأنت حى بيتنا
 حتى ترى (حوريس) مجلوا على صدر الأفوه
 يهديك زاد الرحلة الموعودة المدخرة
 كأس حليب . . ثمرة



بحثاً عن الزمن المفقود

وقد كان لا بد للروائيين بعد استناروا بهذا الرأي الفلسفي أن يضعوا أيديهم على نبع سخى لتضحياتهم الأدبية . ويعتبر تلك السلسلة من الروايات التي كتبها مارسيل بروست بعنوان « بحثاً عن الزمن المفقود » والتي بدأت تنشر تباعاً منذ عام ١٩١٣ م أكثر الأعمال الحديثة دلالة وتثيراً ، إذ تمكن بروست بتضحياته عن مدلول الزمن أن يقدم لنا هذا العمل الروائي الجليل . ولجأت تأثير الأحداث العرضية العابرة المتسمة إلى « الحاضر » وفي « حيزه المكان » يوسع بروست من وعاء اللحظة الحاضرة ، ويضخ فيها أنفاس الماضي الحبيب ليملأ ما شغل فيها من فراغ . ويحدث إعادة الاستيلاء على الزمن الضائع عن طريق غزو الماضي للحاضر عن طريق أفراح السيل في الحاضر أمام مشاتل التضاميل المجلوبة من الماضي . . . فإن عطر وردة يشمها مارسل تعيد إلى الحاضر المنعقد من تفاصيل الذكريات المتفجئة . . وهذه التفاصيل التي تدخل الحيز المكان للحاضر هي التي تثره ويجعله أكثر دفئاً وشجنية . . ويعتبر هذا التكثيف الذي يحققه الماضي للحظة الزمنية الآنية هو التعميق الوحيد عن اقتلاع الماضي من جذوره بفعل الزمن والألقاب به بهذا . .

حقاً ، إن كل مياه البحار التي تتجرى لا تلعب بداً ، قائماً تعود إلى الأرض من جديد مطراً منها . . وهكذا الماضي بالنسبة للحاضر الذي يصير بدوره ماضياً بالنسبة للحاضر الذي

د. نعيم عطية

ثمة فيلسوف عصري كان له أكبر الأثر بأرائه الفلسفية على تطور الرواية هذا الفيلسوف هو هنري برجسون صاحب كتاب « المادة والذاكرة » الصادر عام ١٨٩٦ م فقد أوضح أننا إنما نغير التأثير في الزمن من الداخل ، فتعرفنا على حركة الزمن هو تجربة داخلية ، بل نحن ندركه باللمس . وإذا كان وعينا يحس على خبرتنا الشخصية الماضية كلها فإن الذاكرة مجرد مصفاة كثيرة التقلب ، لما العقل فلا يدرك التغيرات الأساسية عن طريق الزمان بل يتصور التأثير على أنه سلسلة متعاقبة من الحالات السكونية تمتد في سلسلة متعاقبة من الامتدة الحظية .

يصير بدوره ماضيا بالنسبة للمستقبل . وقد هدف بروسيت الى تثبيت الزمن المنفلت الحارث في لحظاته ابدية لا يتغيرها التحلل ولا يطويها النسيان وذلك في صورة في صفحات ادبية . هكذا يكون الفن - والفن الروائي على الاخص - محاولة انسانية .. ونعني بانسانية محاولة نسيية على اى حال - محاولة انسانية لتثبيت الزمن الفاعل .

وبذكرنا هذا بأسطورة افرقية قلدة نغزو نشأة الفن بالرغبة في تثبيت الصورة حتى يتحقق لما علم النسيان فتعكس تلك الأسطورة قصة فتاة اريدت أن تسجل كل حائط ظل الرجل الذي تحبه حتى تحفظ بصورته عندما يغيب عنها . ان الفن حقا محاولة مستعجلة من قبل الانسان في مقاومة النسيان ، هو اذن تعبير جديد عن غريزة البقاء .. باليت الوجود في وجه الزمن الجائر الذي يحطّط معه كل ما كان له قسمة من الكيان الانساني في وقت من الاوقات .

الادب هو الذاكرة الحية

وبذلك يمكن ان نصف الادب بأنه و الذاكرة الحية « من خلال ما ظل نابها بخيلته من ماضى الادب . ومن ثم يمكننا ايضا ان نعرف الزمن الروائي « من خلال اعمال مارسيل بروسيت . بله توسيع لمحورى اللحظة الآتية ، وذلك من خلال انكسار الزمن الخارجى على الشعور الانسان ، وبالتالي من طريق استرجاعه وتحيته في صورة فنية .

القول ذو الوجهين

في عام ١٩٣٢ م نشر سمبول بيكت دراسة مركزية عن « مارسيل بروسيت » وكان هدفه الأول من دراسته تلك - على حد قوله - الوقت ذاته بخلص .. وهذا القول ذو الوجهين هو الزمن .

وموقف بيكت من الرواية البروسيتية جديد بالتأمل في مقام مشكلة الزمن لأنه يوصينا بالتصرف على قضية الزمن في « الرواية البنية » التي سبقت بعد الحرب العالمية الثانية على الاخص . واذا كان الماضى الذي يفلت ويولى بالنسبة لبروسيت هو ماضى يتشاهل الحب والاندماج نحوه بل ويجلبه الى لحظة الحاضر فان الامر يحتاج الى نظر بالنسبة لبيكت .

ولئن اذن ماذا يقول بيكت عن الزمن في دراسته من بروسيت . انه يلعب في دراساته المذكورة الى انه يصرف النظر عن المضمون فان الماضى بالنسبة الى الحاضر خيبة اسل . والمستقبل بالنسبة الى الحاضر موعود سيتحول بدوره الى خيبة اسل ، فالحاضر اذن عملية غلاب مزوج .

ومن ذلك يمكننا ان نستشف ما يمكن ان يكون عليه مدلول الزمن في « الرواية البنية »

وربما استكتنا ان نقض بعد ذلك الى تقصينا من خلال اعمال روائية اخرى ، وباترة في ذلك بروسيت ايضا نجد فريجينا ولف مطاردة أكثر من غيرها من الروائيين المصريين بفكرة الزمن . ولكن بينما تصور اعمال بروسيت الفكر البروسيتي فيستعيد لنا الزمن من خلال عملية تذكر دقيقة وبلدة . من خلال بحث الماضى ومعالجته من جديد . فان الرواية الانجليزية تصور لنا في روايتها « الامواج » الزمن جزءا الى جزئيات غنية مطوية على نفسها . . والواقع ان اللحظة هنا تلتقي الذبوة . . فكل كونولوج يتقطع في حجرة لحظة منفصلة عن الاخرى ، كما لو كان صورة مأخوذة من عذمة مكبرة مسطرة على الماضى والحاضر والمستقبل . . ولا تنجح هذه المونولوجات المتقطعة في اعطاء احساس بالمواسلة والتتابع اوحى بالارتداد والعود . . بل بالعكس يفضى على الزمن طابعا من السكونية الابدية او مسحة من « اللازمنية » اذا امكن لنا هذا القول .

الرواية .. لوحة

ولكن كانت الرواية ليست بحال من الاحوال لوحة ، الا ان الرواية يمكن ان تعالج حالة سكونية في ظاهرها وان كانت تبحث الاحساس بالذبوة في زمنها الممتد . . وذلك من بلغ التصوير شأوا بعيدا من الكثافة والعمق حتى يتولد الاحساس المذكور في قلب القارئ السلوكي ذاته ، وينبع حينئذ الانسياب الزمني محققا للنص قدرا حقيقيا من الحسوسة الديناميكية . . ولكن الامر يحتاج عندئذ على اى حال الى مهارة فنية اضافية ، اذ ان تصوير (موقف) يحتاج الى الارتباط في تسلسل عكم

بمواقف سابقة ولاحقة تحوله من مجرد لفظة الى عنصر مقرر حركي .

ويجدر ان نشير في هذا المقام ايضا الى ما يلحقه للزمن تشييعا في الرواية المعاصرة ، الأولى تتمثل في التقاط وتسجيل مغامرات قصيرة ومخالطة . ويمكن ان يخلق هذا فينا الشعور بحركة مماثلة لما يوظفه فينا الفيلم الأمريكي لحافل بالانارة . ويثبت فينا هذا التتابع اللاهث للحظات المصيبة ، وذلك الركام الذي يتموت بها لتعديرات متكررة بحيث يصبح تركيزنا من جزئيات مقطعة - يثبت فينا هذا وذلك احساسا بالارتجاف والاحترار والسرعة ، ربما كان أقرب الى ايقاع الزمن المعاصر الذي اتصف بتخبط وانجراف لم تصرفه ازمان المصور السابقة ، او عبارة اقرب الى وقع الزمن على الوجدان المعاصر ، فقد رأينا ان الزمن في جوهره حقيقة انسانية ترتبط بعملية تدور داخل الكائن الانساني .

والى جانب الزمن المتكسر ، وهي المعالجة الأولى التي رأيناها ، فهناك ايضا ومن ناحية أخرى معالجة انسيابية للزمن نجد فيها كل مقطع من الحركة الروائية يشع من على الرمز من انها لازالت تحجب حالة من التوتر يربح في ثنائها بعضي الحركة التي ستأت . ان اللحظات هنا سوف تسكب وقد اقم كل منها بكل اهراسات اللحظة القريبة التالية . وتغلفني عليها ابتداء بعضا من لوبا . . ان ثمة شيئا سوف يسبح او جيم في الجو ونبني ، بالفتاة او الانسراجة التي ولئن كانت لا تزال غامضة الا انها تتوحد مع اللحظة المقبلة . بل إنه يوجد بذلك ما هو أكثر من الاستمرار في الزمن الروائي . . ان كل خطوة في الرواية ليست عمدا لها في الخطوة السابقة عليها فحسب ، بل ان كل خطوة تستوجب الاخرى وتتأدى بها ، حتى اننا نظل متعقلين على الدوام .



الرواية الجديدة

وإذا استرجعنا ما قمناه من أفكار حول مشكلة الزمن الروائي فإتينا نجد الزمن في « الرواية البروسية » انعكاساً على الشعور الداخلي ، يستحوذ عليه بالتشبيث بللمشاعر وتثبيته في لحظة حاضر أبدية ، وذلك عن طريق التساهل في لحظات سكونية ، انفصالاً مع مستخلصات برجسون الفلسفية . . . فإذا انتقلنا إلى « الرواية الحديثة » وجدنا أن الحاضر قد غدا لا شيء عتقاً . . . بل أن الحاضر هو مغير من انخراط إلى انخراط . . . وتقوم العادة بتوسيع الحياة فتكسب مظهر الضجر والزفافة . . . على أن الفكر الروائي في القرن العشرين لم يقف عند هذه المرحلة من التطور ، بل عرف ماسمى « بالرواية الجديدة » وقد خطت خطوة واسعة إلى الأمام . . . أو على الأقل . . . إلى بعض اليمين . . . فيقول الآن روبرت جريفي في مقالات كتابه « نحو رواية جديدة » (٥٥ - ١٩٦٣) الحقيقة ، أن العالم لا هو حيث ولا ذو دلالة . . . انه بيساطة موجودة . . . أن الأشياء كالنساء هنا . . . حولنا تتحدث . . . أن الإنسان ينظر إلى العالم ولكن العالم لا يجيب على نظرتة . . . وليس هذا لأن العالم لا يريد مثلاً رأى كتاب الحب ، والمالان العالم يشتم بصورة واحدة ليست له غيرها . . . وهي المحسوس . . .

من هنا يبدأ مفهوم جديد للزمن . . . يجردان نتعرف عليه . . . أننا في مجال التعرف على الزمن الحقيقي للعمل الروائي يجب أن نقف أمامه السؤال التالي : (هل الرواية هي تصوير لعالم خارجي تسعى إلى نسخ صورة طبق الأصل منه ؟ أن الإجابة على هذا السؤال على غاية من الأهمية في معالجة المشكلة التي نتعرض لها . ذلك أن للعالم الخارجي زمنه الخاص الذي يقاس

بتتابع اللحظات والساعات والأيام والشهور والفصول والأعوام والقرن . . . وليست الأحداث بالنسبة لهذا الزمن سوى النقاط التي توضع فوق الحروف . . . وإذا كان هذا العالم الخارجي زمنه . . . فانه يستقر ازدواج الزمن بالنسبة للعالم الواقعي والعالم الروائي . . . ويؤثر التساؤل ويوجه البحث نحو معرفة كيف يمكن للرواية أن تحاكي العالم الخارجي من ناحية الزمان ؟ هل هناك طريقة أخرى سوى تعقب الأحداث حدثاً حدثاً فيما تسلسلها الكرونولوجي أو التاريخي . . .

واقعية العالم الروائي

لقد كانت الرواية البلاذكية قائمة على يقين بوجود عالم موضوعي ترسم الرواية خطاه كمحاولة أن تكون صورة مصغرة منه . . . وتستمد قيمها من مدى نجاحها في تحقيق الشبه بذلك العالم الواقعي . . . ومن هذا التشابه للتحقق من خلال أسلوب المحاكاة كانت تستمد الرواية شرعيتها لأن مجموع متلصظته من أحداث وأحداث ومشاهد تكون متباعدة ومترصة لأنها من « الواقع » ونقلها عنه .

ومع كان هذا العالم التخيلي الذي تتيه الرواية بمضارع النموذج الذي هو العالم الموضوعي لأن الزمن الروائي يقاس منذ الصفحات الأولى للعمل الروائي إلى آخرها في ذات التتابع الزمني الواقعي فالخصائص تولد وتبرم وتوتت فيما لأحداثها . والأشياء خاضعة لقانون البطل والقديم . . . وكان الوصف لوحة متفرقة عن النموذج حي . أما إذا قيل بأن العمل الروائي ليس محاكاة لعالم خارجي فإن الزمن الروائي يستمر ويصبح غير مقاس أو منضبط بزمان آخر خارج العمل الروائي . . . ويغترب عندئذ الزمن الروائي من الزمن الموسيقي الذي يولد ويعود ببداية العزف وانتهائه . كما قلنا .

الوصف الروائي

يجب أن نتساءل إذن من مصر الوصف في العمل الروائي . . . لأن ما ينصب عليه الوصف ينضج لذات القارئ . لقد هجر الوصف باعتباره محاكاة . . . باعتباره أعداد ديكور تلدو فيه الأحداث . . . وأصبح يلجأ إلى حيل ثنية نابعة من « رواية لا تحاكي واقعاً » فنجد الوصف كثيراً ما يبدو لا كتمهيد للمسار الروائي بل كمنافس له أو كعملية تمويه وبليلة ، أما بالإضافة في وصف كثير ما لا أهمية له . . . وأما بإباحة الأشياء الموصوفة إلى غير ما هي عليه أو إلى غير حالها من مفاهيم . . . فتصبح غير مفهومة أو معتمة . . . بل كثيراً أيضاً ما يلجأ الوصف الروائي إلى اختراع سمات للأشياء لا وجود لها إلا على صفحات العمل الروائي . . . ولا شك أن المضي في تحطيم الخط المستقيم المتصل الذي أنشئ على الوصف يربط أيضاً بفهم للزمن . . . يستأهل الوصف عنه . . . فإن التكرار والتصميم وعدم الاكتفاء والتراكم والتعمية هي أيضاً التماكسات الزمن شبه بلغز أوهيب ، زمن يبدو في النهاية خدعة لا يرتبه بلدور في أروقتها ومتاعات إنسان قد يكون اسمه بوليس وقد يكون أي اسم آخر .

وهكذا تصل حركة الوصف في الرواية إلى أن تكون مواكبة حركة زمان وضع موضع المناقشة من خلال تأمل مقام المادّة في الوجود . . . وعلى سكونها وإيقانها الظاهري . . . ثم لدى ملاقة هذه المادّة بالإنسان كيف هي في متناول يده . . . ونظر منه . . . بحيث تصبح ذكريات ماضية في الابتعاد . . . بل ونحالات يصل الحديث عنها إلى حد المفروسة . . . نتيجة فقد الثقة في الحقيقة الموضوعية للأشياء . . .

كان لم يكن

إن حركة الزمن عندما يستنصرها الروائي يجد أن كل ما هو « حضور » في عمله الروائي هو « كذب » لأنه ليس بمحاضر هو كذا خط كلمة هو في حدثه . . . وكان لم يكن « تحول سريعاً إلى ماضى مشترك في حدثه . . . ولهذا فإن الروائي الحديث قد أصبح لا يعتبر روايته قطعة من الواقع ، بل هي مخلوق له بداية ونهاية معروفان وبالتالي له عمر محدد . . . هو الزمن الذي يستغرقه تأليف صفحاته من أول كلمة إلى آخر كلمة . . . هذا الرجل وتلك المرأة اللذان التقيا في الرواية وتحبا مثلاً لا يجب أن ننظر إليهما على أنهما قد سبق أن التقيا وتحبا في العالم الواقعي . . . في الحياة اليومية . . . بل هما يلتقيان ويتحابان مئات المرات بل وملايين المرات على صفحات العمل السرروائي فحسب . . . وفي كل مرة يقرأ على العمل الروائي أيضاً . . . ولا شيء غير ذلك . . . أو بعبارة أخرى ليس ثمة زمن يقاس به زمن العمل الروائي . . . بل هناك زمن واحد لا غير . . . هو زمن العمل



إذابة الشخصية في وجود موضوعي أرحب منه وهو المكان . لاحظ مثلا العلاقة في رواية التعديل . بين الفتاة سيبيل ومعلمة روما . أي انه طالما كان الزمان احساسا داخليا يتتابع أحداث فان الرواية الجبلدية تسعى الى التحلل من ذلك المنصر الذاتي في الوجود الانساني للاتصال بوجود خارجي أكثر موضوعية وفلك عن طريق تسجيل « مكائيات » ومحطة بالانسان يدور في فلكها .

وهكذا تتخلص الرواية الجبلدية من « التسمية » وتتحول الى « الوصفية » وتصبح رواية « موضوعية » أكثر منها رواية « ذاتية » فتجسده تتكلم عن « وجود » أو عن « عالم » أو عن « مكان » بدلا من ان تتكلم عن « حكاية » ولا كان الزمن كما رأينا عن يتنور ورفاته كتاب الرواية الجبلدية تحقق الانسان من وجوده عن خلال افعال وأحداث . . فالزمن احساس والأحاسيس مرتبطة بالفس . وكل ما هو داخل معرض عنه في « الرواية الجبلدية » ولهذا فانها مهما بدا الوصف الخارجي فيها مرتبطا « وبين راء » أي « بعين انسانية » فانها تتحاشى ان تكون في النهاية « رواية سيكلوجية » ويرى كتاب الرواية الجبلدية في مقدمتهم الآن روب جرييه أن كل أولئك القداد الذين نظروا الى أعمالهم من زاوية سيكلوجية أو تقريبا بحثا عن دلالات سيكلوجية خلف بئالياتهم الوصفية قد تنكبوا السيل الصحيح لفهم أعمالهم الروائية وأصويروا بغيره قبل لانهم لم يستطيعوا من خلال تفصيالتهم هذه ان يصلوا الى شيء يحقق أن لم يكن قد اعتدوا الى كثير من الأحكام الخاطئة .

أقصاء الزمن

ان قصاء الزمن باعتباره عنصرا ذاتيا من البناء الروائي عند الآن روب جرييه ورفاته من الروائيين الجدد يحول الرواية الى عمل يعبري ويفصحها عن ان تكون عملا تأمليا تقييما ، العالم هو موضوع الاستكشاف وليس للحكم عليه . فالرواية السيكلوجية والاجتماعية أيضا تتضمن عرضا وتعليقا على المسألة الروائية من خلال الشخصيات والعالم . هنا اننا أعمال هندية قيمة تعرض شروا وأتاما وانحرافات تعتمد الى الأدياء برأي فيها سواء صراحة أو ضمنا . فهي تتضمن موقفا من جانب الروائي ومن جانب القارئ . تتضمن موقفا أيضا أو على الأقل تفتقر تقبلا لاختلاف موقف ازاء ما يسطرح عليه . أما في الرواية الجبلدية فنحن نراه رواي مثل فنان يسطر على مساحة مسطحة حركات واشكالا ذرن أن تكون هذه الاشكالات والحركات من امجادات غير ما بدت عليه فحسب . وكما ان الفن التشكيلي الحديث قد توصل من طريق حلف عصر المحاكاة الى « الورقة التبريرية » فقد توصلت الرواية الجبلدية من خلال حلف عصر الزمن الواقعي الى « الرواية المكائية »

يعاد عرض الفيلم . . فمئذئذ ينسبط الزمن الروائي وهو قابل لللك الى ما لا نهاية بعد أن أوصحن أن الرواية الجبلدية تنده « زمنا مثبت الصلة بكل زمن » تنتقل الى تسجيل خصيصا أخرى من خصائص الرواية الجبلدية . . يرى ميشيل بيورن أن الحكاية توسع من زمانها فان ما نعرفه عن العالم ليس ما حسنه وغيره فحسب بل وما حكه لنا الآخرون عنه وما أكثر وعلم ذلك فان زماننا ليس الزمن الذي نعيشه فحسب بل يضاف اليه كل تلك الانزمات التي يمكن لنا عيشها . ولكن كانت اللحظة الحاضرة وحدها هي الحقيقة للمعوسة في كل هذا البنيان الزمني المحيط بنا فانه بين فلما اننا نعيش في إطار وهي . . فللمحاولة التي يقوم بها الانسان للاحتفاظ بصور ثابتة من امور وأشياء أو أشخاص عوالة يحكم عليها بالقتل مقدما « وبجزء كبير ما ينقل البنا بالحكاية » أي جزء كبير من اطراننا الزمني ؟ لا يمكن التحقق منه ، ومن ثم نعمن نعيش في وهم يتضخم كل يوم .

الوجود والزوال

وربما كان هذا هو الموضوع الذي دارت حوله رواية « التعديل » (١٩٥٧ م) لميشل بيورن . اننا لتتأمل معه ما هو الجانب الموضوعي للزمن ، فتجد انه هزيل للغاية ، هو افعالنا ذاتها لحظة اتيانها ومن خلالها تحقق وجودنا الذي سرعان ما يتحول الى زوال ويضاف الى الاطوار الوحي الذي يحيط بنا . ولهذا نجد الانما لدى ميشل بيورن وكتاب الرواية الجبلدية الى التشبث « بالمكان » بدلا من الزمان . فتراهم يتخلون عن الحكاية المسروقة بتسلسل تفصيل . ويتخذ « التذكور » أهمية أكبر من الشخصية لأن الشخصية كما قلنا انما هي تحقيق للذات من خلال أفعال تتابع في الزمن . ولهذا فإن اقصاء الزمن يسترجع في أعمال « الرواية الجبلدية »



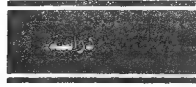
الروائي فحسب وهذا أبسط متطلبات النظرة الى العمل الروائي « كإبداع » لا « كتسجيل » .

ولذلك فالتا يجب ان نقرر أن البطل الروائي ليس له ماض ماض فيه لانه انما يعيش في عالم الحاضر المستمر ولا يعيش في عالم غير ذلك . . ان الزمن الروائي زمن قائم بذاته ولذا انه يلقى كفافه ومشروعيته من ذات وجوده وليس من وجود زمن آخر يعادل به ويلغظ « كما فعل بروتست » بالذاكرة .

الزمن الروائي الجبلدي

ان الرواية الجبلدية لا تفصح علينا حدثا ماضيا بل هي تبسط انما حقيقة « حقيقة من نوع خاص » تدور امامنا وعندئذ يتحول الزمن الروائي فهو زمن ليس قبله زمن آخر وليس بعده أيضا زمن آخر لماذا ؟ لانه ليس تفريدا أو تقبلا لزمن واقعي يمت قبله أو بعده . . ان الزمن الروائي لم يكن له وجود قبل انبساط العمل الروائي امامنا وهو يصبح لا شيء أيضا بمجرد أن يعمل الى ذلك العمل الى نهاية .

ان الزمن الروائي باعتباره عملا ادبيا أداته الوحيدة هي اللغة يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود اننا نستطيع أن نستعبد من ذلك فنقول ان « الزمن الروائي » بناء أدبي خال من كل زمن « وذلك لأن العمل الروائي » على حد قول الآن روب جرييه ليس شاعلا على واقع خارجي وانما هو واقع من نفسه ونفسه وإذا كان لم يحدث شيء قبل الكلمة الأولى من العمل الروائي فلا شيء يحدث بعد كلمة « البداية » ان المستقبل الوحيد الممكن بالنسبة لأي عمل رواي هو ان يحدث من جديد أي أن تمارد قراءته كما



(Milesiaca) وه حكايات الرعاة
(Poemenica) وهو ما يعود بنا إلى الأصول
الأولى لقن القصة عند الإغريق . وهناك
بعض العلماء الذين يربطون « الساتيركا »
بكلمة « الساتورا » (Satura) ومن ثم
يربطون مؤلف بترونيوس بفن الهجاء .

وربما خلط معاصرو بترونيوس بين
الكلمتين الساتيركا والساتورا ولكنهما في
الواقع جد مختلفين . ولا يصح أن نربط
بينهما رغم أن بترونيوس يدين بالكثير لشعر
الهجاء . فهو مثلا يدين طوراتيوس بوصف
سلابية الفساد (قارن هوراتيوس :
الهجائيات : الكتاب الثاني ٨) ويبدو هذا
الدين جليا في رسم الشخصيات الصغرى
وتوظيف المعارضات الأدبية وروح
الفكاهة . وربما إستهام بترونيوس فكرة
خلط الشعر بالنثر في قصته من مؤلف فارو
(هجاسيات مينيبوس (Menippeae)
(Satura) وهو الشكل الأدبي الذي كان
لا يزال على قيد الحياة بدليل أن سينيكا ألف
في ذلك الوقت و تأليه الإمبراطور كلوديوس
(أو Apocolocyntosis) وبرغم الفارق
في المستوى والأقرب فإنه يمكن القول بأن
« الساتيركا » تطوير لهجائية فارو . وجدير
 بالذكر أنه قد نشرت مؤخرا شذرة شعرية
ثيرة يبدو أنها جزء من قصيدة ذات عناصر
عديدة ومتنوعة كتبت بالإفريقية عما يعني أنه
من المحتمل أن تكون « لساتيركا » سوابق
أو نماذج إفريقية (١) .

ومن خلال ما وصلنا من « الساتيركا »
نرى بترونيوس يقدم مغامرات بطله الذي
لا يتم بسبب البطولة التقليدية ويعدى
إنكولبيوس (Encolpius) وهو شاب تربي
هسل النظام القديم ولا يملك
مالا ولا أخلاقا . أما علامه للألوان جيتون
(Giton) . فهو أثيق وداغر . وتغسلو
تزوج ، تلعب وتزوج أمام ناظرينا.
شخصيات أخرى مختلفة مثل كورابيللا
(Quartella) كاهنة

بربابوس إله المجون والفسق وليوسلوبوس
الشاعر المدرسي الفاسد . ولا يمكن أن
نعرف عل وجه التحين إلى أي مدى رست
هذه الشخصيات الثانوية بعناية ولكننا
نعرف تماما أن الذي يمسك بكل خيوط
الحبكة في القصة هو إنكولبيوس . رأى
الأحداث والمراقب لكل تطوراتها . إنه
ضحية مضحكة تعرض دائما لضربات
القدر فتعود مرة إلى أعلى علين ثم تهبط
أسفل سافلين . بعض إنكولبيوس يومه فقط

● من التراث اللاتيني ●

بترونيوس مؤلف الساتيركا أو القصة الساخرة

د. أحمد عثمان

الرشاقة (Arbiter elegantiae) في
بلاط هذا الإمبراطور حيث نجحت مشورته
فقط في تجريد اللعنة من السوقية وتعربة
الرافية من القفاطة » .

تقع « الساتيركا » في ستة عشر كتابا على
الأقل وصلتنا منها شذرات من الكتاب
الرابع عشر وفقرة طويلة بعنوان « مادية تريما
لحيو » (Trimalchionis Cena) وما
فقرة من الكتاب الرابع عشر والخامس
عشر . ولدينا أيضا شذرات من الكتاب
السادس عشر ومن بعض الكتب الأخرى .
ومن الواضح أن هذا المؤلف قد كتب في
النصف الثاني من عهد نيرون . وهناك
مقطوعات شعرية مقطعة من هذا المؤلف
أى منسوبة إلى بترونيوس ووردت في
الأنثولوجيا (أى مختارات الشعر)
اللاتينية .

ويثير هذا المؤلف جدلا واسع النطاق من
حيث بنيتة وحكيته والتنوع الأدبي الذي
يتمى إليه والأسلوب والقصد من تأليفه .
ولم يثر أي عمل أدبي لاتيني . مثل هذا الكم
من التسؤلات المطروحة حول
« الساتيركا » وهذا العنوان نفسه قد يعنى
« قصص ساتيرية » أو « حكايات عن
الإفراط في المجون » وهى تذكرنا بما شاع
قديما أى « حكايات ميليسوس »

إشتهر هذا الكاتب باسم بترونيوس
أربيت (الحكيم = Petronius Arbiter)
ولكنه يؤخذ عند معظم الدارسين على أنه
هونيتوس بترونيوس نيجر (Petronius Ni-
ger Titus) الذي كان قصلا حوالي عام
٦٢ م و مات عام ٦٦ م . ويعرف إنجازاه
الأدبي خطا بعنوان « ساتيريكون »
(Satyricon) ذلك أن العنوان الصحيح هو
« ساتيريكسا » (Satyrica) أو « كتب
الساتيركا » (Satyricon libri)

أما شهرة بترونيوس على أنه الحكم
(Anliten) فقد جاءت من حديث تاكلتوس
عنه حيث قال « والحوليات » الكتاب
السادس عشر (١٨) : يستحق بترونيوس
منا كلما فهو رجل قد قضى أيامه في النوم
ولياليه في العمل حيث أدى واجباته للمعاده
ومارس هواياته . وإذا كان الآخرون قد
حققوا أمجادا بعرق الجبين فإن بترونيوس قد
تمرغ في الكسل والمجد . ولكنه لا يكن رجلا
مسرفا أو شهواتيا . . وأبدى سلوكا حرا في
القول والفعل وفتح بقدر هائل من الإكتفاء
الذات . . وعندما عين بروفقصلا في بيثنيا
ثم تفصلا متخبا فيها بعد فاته أظهر طاقة
ونشاطا فائقين في الإدارة . ثم إنقلب حيث
غلبته الرذائل الأعمية فيه أو المكتسبة ودخل
دائرة نيرون الضيقة وأصبح « حكم

٢٠
الأسطورة
العدد ٧٤
١٦ نوفمبر ١٩٧٧
١٥ أغسطس ١٩٧٧ م

وليس له غد . إنه مريض يشيح شهوته بالنظرات التي يجلسها ويحلم من شعوره بالعجز .

إنه يتفاحر بشجاعته فيبدو متهورا وجبانا عيبا للخصام بسبب أو بغير سبب ودون هدف ، وهو عصى الزواج بصفة عامة . وإذا كانت القصص الإغريقية « الرومانسية » قد اعتادت أن تقدم الحظ معاكسا ومشاكسا للبطل والبطله فإنها في النهاية تجعل الحب الصادق ينال ثوابه الجزيل . وعلى أية حال فإن بترونيوس يسخر من مثل هذه القصص ، والعشاق عنده غير محظوظين أيضا ولكنهم خائفون .

لما فضيلة المحكة والمتعصرة في القصص القديمة تحلى مكانها للزبدية التي تفتش بعد الإحباط . ويبدو أن بترونيوس لا يرى إلى زرع مبدأ أخلاقي معين وإنما هو يسعى فقط إلى أن يهدم أو يفسد من بعض المواقف الكوميدية . ويوجد مادة عرضة في الملحمة والقصص الرومانتيكية . فإنكوليوس الجوال غير البطولي يطارده غضب يربابوس ، كما يطارد بريسولون أو ديديوس أو كما تطارد بونو أنيباس . وهو مثل أدوسيسوس يلتقى بالساحرة الأسطورية كيركي (١٢٧ وما يليه) وهو أيضا مثل أنيباس يهاجم إنتقاما من أعدائه . حتى أن بترونيوس يكتب لصفوة من المثقفين القادرين على إنتطاط الإبحات المضربة والمثورة هنا وهناك . وعلى سبيل المثال يأتي دخول هابيتاس (Habibias) إلى حفلة ترمالغور على نفس الصورة التي جاء بها دخول الكيكياس ديس إلى مأدبة أفلاطون . ولأن بترونيوس قد أفاد كثيرا من النثرين والشعراء فإن هذا قد دفع كثيرين من النقاد لاعتقاد بأنه عمد إلى خلط الأجناس الأدبية ولا سيما القصة الرومانتيكية والفصلية المجالية والملاحم والإبيجيات والميموس والمقال الفلسفي والخطابه . وبذا وصل إلى خلق خلطة أدبية أصيلة ولكنها غير كلاسيكية أي مضادة للروح الكلاسيكية الفاصلة بين الأجناس الأدبية . ولعل « تنساخت » أوفيدديوس تقدم سابقة معالة من حيث التنوع والتعدد في العناصر المكونة للعمل الأدبي .

هناك قسميتان طويلتان وردتا في ثلثيا « الساتيريك » وهما بعنوان « فتح طروادة » (Troiae palas) وتتكون من ٦٥ بيتاً إيباميا و٩ من الخربب الأملية (De bello civili) وتتكون من ٢٩٥ بيتاً سداسياً . وتواجهنا مشكلات مستعصية في تفسير

هاتين القصيدتين ولا سيما الثانية منها . فماذا يقصد المؤلف بهاتين القصيدتين ؟ أأن يضرب مثلا لما ينبغي أن تكون عليه الملحمة ؟ أم هو يعارض لوكاتوس ؟ فيلومبولوس الذي سبق أن قدم لنا على أنه وعد أو دجال يسوق إلينا هذه القصيدة بإعتبارها أفودجيا لما ينبغي أن يتبعه شعراء الملاحم الذين عليهم أن يتركوا الطرق المبتذلة للمؤرخين ، ولكنك إنتقد لوكاتوس لأنه نظم ملحمة كمؤرخ لا كشاعر . إذن من المرجح أن بترونيوس ينتقد لوكاتوس على نحو غير مباشر . وينتس المعيار يمكن إعتبار المقطوعة الثانية الإيمائية ضربا من المعارضة الساخرة لسينكا .

وقصة بترونيوس من حيث الحدث والشخصية واقعية إلى حد تدل على الفلف والسوقية والتدهور في السمات التي تشوه مجتمع هذه القصة . أما مشاهد الجنس فالقصد منها دغدغة مشاعر القراء وإن كانت أحيانا قاسية في إنتقاداتها وفي الواقع فإنه من النادر أن تصالف في هذه القصة سخيرة لطيفة تشد تعاطفا أو أحاسيس رقيقة تصل إلى قلوبنا . وفي وصف بترونيوس لوليمة ترحيا لخمثته بما يقدم إلينا ن حكم معلم الفضائل ، ولكن تصوير بترونيوس للحقن المايورين بطل هذه القصة ورفاقه تصوير بارع وأصيل . وفي هذا المجال لا يسارى بترونيوس أحد من المؤلفين الرومان بإستثناء الكوميديا والميموس . ذلك أن بترونيوس في تصويره لأعمال الميبد والعشاء لا يخفى بالرسم الكاركاتيرى بل يفوح في أعماق الشخصية متلبا في أفوارها عن الطموحات التي لا يمكن تخفيها وعدم الأمان للمصاحب هذه الشخصية المريضة مرضا مزمن . نعم فترماخيو شخصية معقدة ، إنه الآن يتبرغ في الرفاهية وخداع النفس ولكنه قد واجه مجتمعنا قاسيا وضاريا بأساليب من نفس جنس ما واجه . وترماخيو يرغم غفلته ومسطحيته ليس شخصية كريمة تماما فهناك شيء ما يثقلنا إليه .

وبالنسبة للمحكة القصصية فهي غير مترابطة وتكثر بها الأحداث العرضية والإستطرادات المطولة في موضوعات هي في حد ذاتها مهمة مثل مشكلات التربية ، ولكنها أي هذه الإستطرادات تعلم البنية القصصية هدم . وربما يتغير المكان في القصة أكثر من مرة ولكن الأحداث تجري في مكان واحد بكامياتها مع فترة تنقل بسيطة إلى ما سيليها (مرسياليا) في كل ما وصلنا من

هذه القصة . المزم أن قصة بترونيوس بوحلة عضوية .

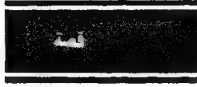
ومن حيث اللغة يلاحظ أن بترونيوس يراعى مستوى كل شخصية علم حنة . وهو يلجأ للشعر كلما عن له ذلك وربما لكي ينقل العواطف بصورة أفضل أو سعيا وراء مزيد من التسلية والتمتع . ولقد برع بترونيوس على نحو خاص في السخرية من مدعي الثقافة . فإنكوليوس وجيتون يتجادلان أحيانا كما لو كانا في مدرسة عليا للمخاطبة . وهناك شخصيات أخرى عنده تتناقض في حديثها أو تتدفق في هراثها أو تحدثن بلسان النساء إذا سحت لها الفرصة . ويرسم العمل ككل صورة درامية للحياة الرومانية في عصر نيرون . ويعيد مصباحه بعض الأحاديث القليلة التي كان يمكن أن تدنو آنذاك بين أفراد الطبقات الدنيا مع لمحات من اللغة السوقية مثل عبارة « كان يا ما كان أيام زمالان ... » (Olim ... olorum) . بل هناك عبارات بلهية ترد في النص

ومن المؤلفين المحدثين الذين تأثروا ببترونيوس في إنجلترا نذكر هنري فيلدنج (17٥٤ - ١٧٩٧) H. Fielding ولا ننسى تيرياس جوجر سمليت (١٧٧١ - ١٨٠١) M. Smollett لورسن ستيون (١٧١٣ - ١٧٦٨) M. Sterne لقد نصحت قصصه بتأثيرات بترونيوس . ومن قرنينا نكتفى بذكر فرانسوا رابليه (١٤٩٤ - ١٥٥٣) F.Rabelais

فلترونيوس بصمات واضحة في مؤلفاته . ومن كتاب القرن العشرين نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى جيمس جويس وروايته « عوليس » وللى ت . س . إليوت ورو الأرض الياب ، ◆

الحواشي :

- (1) P. Parsons "A Geek satyricon?" BICS 18 (1971) PP. 53-68
- (٢) يمكن للقارئ العربي أن يقرأ الرسالة التالية من بترونيوس : طلعت عبد الرزاق زهران : فن القصة الرومانية وخصائصه من خلال بترونيوس . رسالة دكتوراه مقدمة لجامعة الإسكندرية ١٩٨٦ راجع : A.M. Cánon Myth and Meaning in Petronius Ene modern Comparison Latomus 29 (1970) pp 397-425



أكتوبر والشاي المر

حجاج حسن أدول

الحفر ، سقط حل من سيقه ، لذا أخرج منها في حلو سريع
 ليلقى بنفسه في حفرة أخرى . لكن في نفس هذه اللحظة كانت
 إحدى العربات حاملة الألفام تنفجر إثر إصابة مباشرة ،
 فتنتاير شحنة الألفام شظايا وكاملة . شظية منها كائنها صنعت
 وكتبت باسم مسعد . صُفرت وأزرت وانطلقت إليه وهو طائر
 لم يسقط في حفرته بعد . تقاطعت مع رأسه فصلمته أسفل
 خوفته الحديدية بأعلى الصدغ . لا يعلم أحد ، هل صرخ
 مسعد ؟ هل تألم كثيرا ؟ أم مات فوراً .

انتهى القذف . اكتشفنا موت مسعد . تشوّه . الشظية
 مشرشرة ، نحاسية ، بشعة ، نصفها داخل الوجه والنصف
 بارز منه وقد تمزق رباط الخوفا الجلدى وتجلط الدم عليه .
 واريثاه على تبة صغيرة . في كل تقدم وفي كل موقع جديد
 نوارى شهداء ونخل للخلف الكثير من الجرحى والمشوهين .

سنوات الحرب قاسية ، دموية ، لاصبنا كرفقاء سلاح
 فمعصرتنا صداقة عميقة لا توصف . من عادتنا للحياة المدنية لم
 يعد كما كان . ثلوث وتشوهات شامت بها نفوسنا . صرارة
 حنظل لا تلوذ به الزمن .

كلما اقتربت إحضالات نصر أكتوبر ، يتمدد الضججر في
 صدى ويبتل صفحة وجهي اكتساب قليل . نحاصرون
 الأناشيد الساذجة والمفالات الزراعية ، نحمل صفحات الجرائد
 وجوه متحذلة ، تلزج بشاشة التلفاز جماسة النفاق تدعى
 الإنفعال والحماس . ثم نختم الإحضالات بالاستمراضات
 البلهاء . . هليل ، تطيل ، مولد .

لا أحب ، بل صراحة أكره هذا الضجيج ، فهو يشوش
 ويؤاخم تسلسل ذكريات الصداقة والخاصة عن نصر أكتوبر .
 مسعد يفرض نفسه على أولاً . كان صيادا من المنزلة . له
 زوجة وابنة رشيعة . إنه أول شهيد في جماعتى . كنا متقدمين
 في سبناه . نحمل موقعا جديداً في عصر يوم ٧ أكتوبر . فاجأنا
 العدو بقصف مدفعى مركز علينا . ولأن لكل منا أجل ،
 ومسعد أجله أن يموت بعد دقائق . توقفت بجوارنا ثلاث
 عربات تحمل الغاما ، تركها سائقوه وانضموا لنا في حفرنا
 البرميلية حتى ينتهى القذف . ولأن أجبالتنا لم نحن ، كانت
 الألفام مزوعة المنفجر . عندما ألقى مسعد بنفسه في إحدى

قبل أن نمرستان زارني رفيق حرب . ولا نعلم لم تملك
أذهانتنا فكرة زيارة عائلة مسعد . ذهبتا .. دخلتا قريته ،
جوداء بالنسة ، مررتا بجوار الشاطئ ، المراكب الخشبية
معظمها مكوم ومقلوب على الرمال والترقيع صارخ في قاعها .
أخذنا طفل حتى المقهى البسيط .

بالأحضان اخذنا أبا مسعد . يعلم يسمت وجوهنا جيدا .
شربنا أكواباً من الشاي المر . تجمعت الدموع في عيوننا .
أصر أن نזור الأسرة . الفقر في كل شبر بالمتزل . صورنا مع
مسعد على جدران باهتة غير مستوية . أتت أم مسعد .
عجوز . ذابت الدموع فحرت حارة على الحدود . دخلت
علينا أرملته كسيرة نجر ابتها التي تسير بالكاد وتصرخ متشبسة
بجلباب أمها . تخاف منا ، تشيح بوجهها عنا . لم ؟ هل رأيت
وشمت دم أبيها الذي سال على أيدينا يوم حملناه قتيلاً مشوها
لفزعته ؟

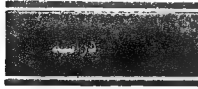
عند خروجنا من قرية الصيادين . القسنا ألا نكرر زيارة
منزل أبي شهيد . الآلام مازالت عميقة تنزف .

جاء احتفال ٦ أكتوبر هذا العام . قضيت محاصراً في بيتي .
فاليوم يتسدد الشعب في المنازل ليستريح من العناء الذي
نجره عنا نحن . اختلطت الأناسيد المبتلة التي تثير بمناقشات
عن منزلنا القديم الذي يشارو عقله ويتساءل .. متى أسقط
بهم ؟ فازداد عصبية .

صباح السابع من أكتوبر . عندما اضالت زوجتي كلمة
واحدة بعد صباح الخير . أطعت بكل ما هو قريب من يدى .
لورة غضب مكبوتة تنفجر كالأنعام قاتلة مسعد .

انجهت لمعلمي ، مررت بميدان المحطة القلندر واكرام القمامة
تعمل فيه يوماً بعد يوم في أشكال غير هرمية . وجه مسعد
المشذوخ وهو متكوم في حفرة هلا قلى . الأناسيد المملة
مازالت تلغ ذبابية في أفن وتثير . جلست على مكثي .
طلبت من سيد ساعي البوفيه الشاي المعتاد بسنة السكر
الزائكة ، فأنا أحب الشاي حلوا . أكل سندوتش الفول وقرأ
الجريدة ، الوجوه الزرقة تنسم في حبور وحذقة . أكلت
الصفحة الأولى بلا أى اهتمام ، غرد عاده ، صفحة الفن ، غير
بسيط صدم حتى كقنبلة زنة ألف رطل . زلزلت كيانه ،
ملأته حسرة وشغابا غضب ، موسيقار شهير يلحن ثمانية
عشر نشيدا لأكتوبر ويقض سبع وعشرين ألف جنيه .
ثرت .. لم استطع ازدراد ما بقى ، ألقته وباتى الطعام في
سلة القمامة . أطعت بالجريدة طارت متناثرة على الأرض .
تركت مكثي ، وقلت بالباب وحذاني على الصفحة الأولى
للجريدة والوجوه المتحذقة .. أصبح .. يا سيد ..
يا سيد .. هائل الشاي مر يا سيد





وفي مجال الحياة الخاصة ، كان الخطاب أيضاً هو جسر التواصل بين من فُرقت شملهم الأيام ... وكانت الخطابات أحداث ذات شجون ، قضى عليها اليوم انتشار التلفزيون : فما أسهل أن يدير الإنسان قرصاً يضعه أرقام ليأتيه الصوت الذي يفيقه ، ويلبى النداء ...

وليس في نيتنا أن نخوض في المقارنة الأزلية بين المسموع والمسموع ، ولكن كم من كلام يلعب أدراج الرياح ، ويبقى الكتاب !

وفي الدوائر الأدبية هناك صنفان من الخطابات : الرسائل المتبادلة بين الجماهير ، والرسائل التي تخطبها أناس عاشوا للأدب ورجوه ... وتركوا خطابات ذات قيمة توثيقية وجمالية ، والأدب الفرنسي يتم منذ أمد بعيد بكتلتا الثنتين لما فيها من مزايا عديدة ، ليس أقلها كون الخطابات يتم تبادلها بين أفراد تولقت بينهم الصلات عما يجعلها أكثر صدقاً وصراحة بالمقارنة بغيرها من الكتابات التي تترجم لسواد القراء . وخطابات مشاهير الأدباء أصبح جمعها ، وتحصيلها ، ونشرها - مزودة بالخواش والتفسيرات - عملاً يحسب لمن يقوم به ، وخدمة جليلة للدراسين والباحثين : ذلك أن الأدب كثيراً ما يفصح فيها عن أشياء توضح ما في أعماله من إيماءات ، وقد يغفى بلدات نفسه إلى صديق بشكل يفوق « الاعترافات » . وكمن من « خطب » ألقي على الإنتاج الأدبي مزيداً من الأضواء ، وأبرز معالم المسار الفكري ، وتاريخ بعض الروائع من حيث بزوغ فكرتها في عالم الوجود ، وتعدد منابها النفسية الخفية ، أو مصادرها الاجتماعية أو الجماعية . وهذا النوع من الرسائل قد يكون في نفس الآن مؤشراً للاتجاهات الفكرية في وسط « جغرافي ثقافي » محدد . فالأدب قد يسترسل في « الحديث » عن هذا الفن أو ذاك .

أو يدلي عن قراءاته ببعض التعليقات ، ويحيث نجد في تلك الرسائل تقنياً للتقدمي والمعاصرين ، يعتبر من أجل وأعمق

الخطاب : نافذة على العالم الخاص والعالم خطابات الركيزة دوديفان

قبل أن يعرف العالم الصور المحاطة التي ترسلها الأقمار الصناعية من البلاد النائية ، ويبلغها التلفزيون في مقر دارنا ، كان الإنسان يأنس الاستماع للحديث . . . وكان اللدني يحرص على إتقان الحديث ، وحسن الالتقاء ، كي يجذب إليه الانتباه . . . وكان ذلك الصوت « الرخيم » ، الذي تنقله موجات الأثير ، يصل السمتع على التفكير ، فيحاول بذهنه وغيباله أن يستخلص صورا من الكلمات ، ويعيش الأحداث التي يوصيها المذيع . . . وقبل اختراع المذيع كانت الصحيفة اليومية ، أو الأسبوعية ، أو الشهرية ، هي وسيلة الاتصال بين الفرد والمجتمعات وبين المجتمع المحلي والعالم الخارجي . . . وقبل اختراع وانتشار تلك الوسائل الإعلامية « الجماهيرية » كان « الخطاب » هو الوسيلة الوحيدة للاتصال ، يحمله الحمام الزاجل عبر القضاة ، أو ينقله فارس مقدم ، أو مسافر أمين يستقل عربات الثقل البطيء التي تجرّها البغال والحمير . . . وهكذا كان الخطاب يربط بين الأمم والبلدان .

د / هيام أبو الحسين

صناعات النقد « الصريح » . وهناك رسائل مشهورة مثل ذلك المتبادلة بين أندريه جيد « ديول فاليري » والتي تضم رسدا للحركة الأدبية في مطلع القرن العشرين . وخطابات فولتير إلى مشاهير عصره - بما فيهم الملوك والأمراء - وثيقة أدبية وتاريخية بلا نزاع . ومن بين هؤلاء الذين حظوا بصداقة فولتير وظلوا يرسلونه أمدا طويلا من السنوات في ذلك القرن الثامن عشر الحاصل بالناقشات ، والمراسلات ، والفتنات ، وإرهاصات الانفصاليات والشورات ... المركيزة دوفيان : امرأة عشقت الأدب والفن ، مثلما عشقت كل ما في الحياة من جمال ، وماتت عن ثلاثة وثمانين حسنا ، وهي ما زالت تحفظ بحسن مرفف وقلب شاب تغرب بها الأمثال .

ولدت ماري دوفيش في قصر متفب بالريف عام ١٦٩٧ ، وعاشت طفولتها وعيها في إقليم بروجونديا الشهر بكمومه وهضابه وديفاته ، ثم انتقلت إلى باريس حيث عرفت باسم زوجها الباركيه دوفيان . لكن الزوج الطموح كان كثير الانشغال عن زوجته الحسنة مما أدى إلى الانفصال ... ترك الماركيز مكانه للدوق فيليب دورليان الذي ظل وصيا على عرش فرنسا حتى عام ١٧٢٣ ، والذي شمل برعايته وحبه مدام دوفيان ، فتعرفت

بفضله على كبار الشخصيات التي كانت تحرك دقة الأمور آنذاك ، علانية أو في الخفاء ؛ فعلمت ما لم يعلمه الكثيرون غيرها من خطايا البلاط . ومنذ ذلك الحين وللى أن قضت نحبها عام ١٧٨٠ - أي قبل قيام الثورة الفرنسية بضعة أعوام - أتمت حياتها بأحداث عصرها ، ونجد صدى ذلك الامتزاج في الرسائل التي تبادلتها مع أصقائلها من مفكرين وأدباء وهي رسائل تتم - بشهادة الجميع - عن وهي بالتاريخ ، وحسن أدب رفيع ، وصق سيكولوجي أكيد .

ولكي يدرك القارئ مدى ثراء تلك « الخطابات » لابد أن نتوه بأن المركيزة دوفيان عاصرت عدة جهود متتالية حافلة بالتغيرات . فقد ولدت في عهد لويس الرابع عشر ، الملك الشمس ، الذي عرف فرنسا في ظله ازدهارا داخليا وإشعاعا خارجيا جعلها قبله الأنظار . غير أنه تزوج عام ١٦٨٤ من سيدة متزوجة هي مدام دومانتون ، وتحت تأثيرها دخل في أزمة حادة من الورع والزهد والتقوى ، فقلت وطائها على فرنسا ، واشتد بالفرتسين الملل والضيق ، وتعلموا ذلك التزمت صاعزين ، في انتظار التغير ... وبعد أن مات الملك خرج الجميع من صمتهم ، وراحوا يجهرمون بأرائهم ، ويبلون من الملذات التي حرموا منها زهاء عشرين عاما من الزمان . ورعا

كان ذلك من الأسباب الأساسية التي دفعت بهم إلى التجرس المقسط من العقيدة ، والفكر ، والسلوكيات أثناء « عصر الرصاية » ، وهي الفترة الانتقالية بين وفاة لويس الرابع عشر (١٧١٥) وبلوغ لويس الخامس عشر سن الرشد (١٧٢٦) . كذا عاصرت هذه المركيزة لويس الخامس عشر الذي ظل في الحكم حتى عام ١٧٧٤ ، والذي سادت في عهده الكثير من المفارقات : فقد ازداد البذخ والانفاق من جانب الحاكم والنبلاء ، واشتد في نفس الآن بؤس الفقراء . أما العلواء والأدباء فقد ازداد ابتعادهم عن الملك والبلاط ، وإن ظلوا يجتمعون بأصحاب الجاه والألقاب ، وعملوا جاهدين لتغيير الأفكار والأوضاع ، رغم تعرضهم للسجن والاضطهاد . وهذه المفارقات التي قد تبدو في صورة « متناقضات » كانت تحكمها في الواقع علاقة متطرفة تربطها بأسباب جعلت منها ضربا من الاحتيمات ؛ فلما تولى لويس السادس عشر مقاليد الحكم (١٧٧٤ - ١٧٩٢) كان إصلاح الحال من المحال ، بعد أن ثقلت الدجون ، وراح أصحاب الثروة يهربون من « الالتزامات » ويستغلون أسوأ استفلال ما هم من « ميزات » . وإذا كانت مدام دوفيان لم يمت بها العمر لترى الأحداث الأدبية التي واكبت « ثورة الجاه » ، فقد شاهدت قبل



* تقييد ماري *



برولين

- خطابات المركيزة دوفيان نافذة حية تطلعنا على الكثير من أسرار عصر « الأثوار » .
- ظلت مدام دوفيان تستقبل زوارها وتراسل أصدقائها على مدى أربعين عاما فقد كانت سعادتها تتمثل في توجيه الحركة الثقافية ومساندة دعائها وتشجيع طلائعها .

وفاتها (١٧٨٠) احتضار الملكية ، وإشتداد شوكه البرجوازية التي كانت تتحكم في المال - عصب الحياة - والتي ضيق الحناق على الحاكم وأتباعه لتطيح بالنظام .

هذه هي الملامح الأساسية أو الخلفية السياسية الاقتصادية لتلك الحياة التي تم تبادل الخطابات بين المركزية وأصدقائها النظام . هذا وقد تناول كثير من النقاد حياة ومراسلات مدام دوفيفان ، وأحدث ما ظهر إبطا ندعى بنيديتا كرافيري ، وقامت بنقلها إلى الفرنسية سيبيل زافرو تحت عنوان « مدام دوفيفان وعالمها » (دار نشر دوسوي ، ١٩٨٧) .

وعالم مدام دوفيفان هذا كان في البداية عالم الدسائس والمؤامرات التي دلفت إليه عمالقة ذراع الرصعي في العرش ألا وهو دوق أورليان . وقد تعلمت فيه بالطبع المكر والدهاء ، وازدادت معرفتها بالنفس البشرية بعد ماراثن الوصولية لحقق مآربها عن طريق الخنزير والنفاق ... كما تعلمت كيف تنزع مشاعرها بغير أن حساس ، وتتكيف مع الجو ، سواء في وقت الجلد أم اللهر .. لكنها رأت أيضا كيف تُأسس الأمور ، وعرفت الكثير عن استغلال

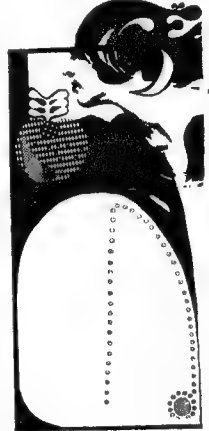
التضوّد ، والتلاعب بالعقول والقلوب . بهذه الحصيلة الفريدة خرجت المركزية من البلاط حين قررت أن تستقل بنفسها في معركة الحياة ، وتفتح أبواب بيتها لاستقبال المفكرين والأدباء . وسرعان ما أحل « صالون » المركزية مكان الصدارة بين « الصالونات الفلسفية » التي عرفها عصر الانسكوبيدية . والصالونات الأدبية لها في باريس تقليد طويل ، غير أنها اتخذت أهمية خاصة في القرن الثامن عشر . فتمتلكت الأدباء والمتحررون ، عن التغني بحاسن النظام الملكي حرما من المماش الذي كان يتقاضاه أسلافهم من قبل ، واصبحوا لا يحظون من الدولة بأي عون ، بل بالعكس . وبما زاد الطين بلة أنه حتى عام

١٧٧٧ لم يكن في فرنسا أي تشريع يحمي حقوق المؤلفين . كما كانوا يتعرضون لبشع الرقابة كلما اشتمت في كتاباتهم مهاجمة للدين أو القوانين . لكن سيدات الطبقة الراقية أدركن أن رعاية الأدباء والمفكرين رسالة إنسانية ومهمة وطنية لذا نجد الكثير من التيليات تنصين أنفسهن حامية لأهل القلم . وهكذا تحول الصالون « الأدبي » إلى أسرة فكرية لها سماتها وأهدافها تحرس على مصالح أفرادها ، تلعب عهيم كيد الأعداء ، وتعمل على نشر انتاجهم لتتوير الرأي العام . لم يكن صالون المركزية دو ديفان إذن مجرد مكان جميل لقضاء الوقت في صعبة ممتعة وجو من البلخ بل كان نقطة تجمع فكري ، وحلقة اتصال بين الرواد والشباب شاهد لأول مرة حدوث التقارب والانسجام بين العلماء والأدباء بفضل وجود رجال جمعوا بين عدة اهتمامات ، من أمثال فونتنيل ، ولالير . وهذا المثلث - الأدبيان كانا من كبار المترجمين على المركزية دوفيفان ، إلى جانب ماريغو ، ومونتسكيو ، وفولتير ومراسلها معهم ليست سوى امتداد للأحداث والمناقشات التي كانت تدور لنحو أسبوعيا حول الأدب والفنون والإصلاح المنشود .

لقد كانت تلك السلسلة ذات ذكاء عساري ، وثقافة واسعة ، وشخصية ساحرة ، وقد برعت في التوفيق بين ما تفرضه الأرستقراطية من تقاليد ، وما تقتضيه الضيافة من دسالة وترحيب . وكان اصطفاؤها بالذم من الحب والمجاملة لها يتحاشون الخوض صراحة في بعض المسائل الحساسة خاصة ما يتعلق منها بالسياسة ، أو بالخروج على النمطية

الكلاسيكية ومع ذلك فقد ارتبط ذكرها بالمع الأساء التي غيرت المسار الأدبي والفكري آنذاك بل ولعدة أجيال ! فهذه الشاعرة الفيلسوف ، برنار دو فونتنيل (١٧٥٧ - ١٧٥٧) يجلس في مقعد الوتر ويتنقل في رشاقة بين الأدب والفن والعلم والرياضة ، يصني الحضور لأحادية « الموسوعة » فلاجلون السماع . وفونتيل هذا - إلى جانب مساهمته القيمة في نشر العلوم في الأوساط الثقافية قاد الحركة الأدبية للعروة معركة القدماء والمحدثين ، وناصر « المحدثين » بحماس شديد فكان ذلك بداية لانتهاء « تقليد » القدماء ، بعد أن ظل أساسا للكلاسيكية حتى نهاية القرن السابع عشر ، كما كانت تلك البداية هي البداية الفعلية لمحاولات التجديد التي آتت ثمارها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، والتي أدت إلى « تنظيم » الثقافة الفرنسية بالثقافات الأجنبية ، وظهور ألوان وأشكال أدبية لم تعرف قبل ذلك الحين .

وإذا كان هذا الصالون قد انتخب في الأكاديمية الفرنسية عام ١٦٩١ وفي أكاديمية العلوم عام ١٦٩٧ ، أي قبل أن يتعرف على مدام دوفيفان ، فكثير هم هؤلاء الذين حظوا بالمشورة ، وتبوأوا مكانة سامية في عصرهم ، بفضل تشجيعها ورعايتها لهم ، ووجدوا طريقهم إلى الأكاديمية بفضل ماسيها الحميدة حتى سميت في ذلك العصر « صالونها » صانعه الأكاديميين ، وكان إنشاء مدام دوفيفان إلى طبقة النبلاء لا يمنحها من تقبل الألاع « المتنوعة » بل ولا الثورية ، التي تتعارض مع ما يكفله النظام الملكي لأمثالها من محيزات وكثيرا ما كانت تجرى بين جنات « صالونها » مناقشات غير سافرة عن الديمقراطية والنظام النيابي ، وفلسفة الحكم ، والمساواة في الحقوق والواجبات ... وما إلى ذلك من الأراء التي كانت تعتبر في ذلك الوقت « تقدمية » والتي أصبحت الآن جزءا من الحياة اليومية في كل البلاد المتحضرة . ويكفي أن نذكر في هذا الصدد أن من أوائل رواد هذا الصالون الأدبي الفيلسوف « مونتسكيو » (١٦٨٩ - ١٧٥٥) الذي طبع كتابه الشهير « روح القوانين » الثامن وعشرين طبعة خلال عامين من صدوره (١٧٤٨) وترجم إلى جميع اللغات الحية وكان مونتسكيو ينادي بوضع مؤسسات تحمي الحريات الأساسية وتضمن الاحترام الكامل لكرامة الإنسان ، وتعتمد على





فولتر

الفصل بين السلطات وقد مهدت مدام دوفينا السبيل للاتصال مونتسكيو بالأكاديمية الفرنسية عام ١٧٢٨. ويرجع الفضل إلى مدام دوفينا أيضا في اكتشاف جان دالير (١٧١٧ - ١٧٨٣) الكاتب الفيلسوف وعالم الرياضيات الذي كان مع دويس ديلرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) المحرك الأساسي لأول دائرة معارف فرنسية، بلغ من أهميتها أن عُرِف بها عصرها الذي سمي فيها بعد عصر الانبعاثية كانت السلطات الرسمية حينذاك تنظر بحذر وارتياح هؤلاء الذين كانوا يحاولون أن يترجموا إلى الفرنسية «السيكولوجية» الإنجليزية أو «القاموس الصالحى للآداب والعلوم» الذى أصدره إفرانيس شامبرز في لندن عام ١٧٢٧. فقد كان معظم من المنشقين على الكنيسة، والمؤمنين بشئ العلم والعقل، وكثير منهم - وعلى رأسهم دويس ديدرو - لفوضات و«ضيافة» عصبية في سجون باريس، خاصة في سان لازار والباساتيل وكانت مدام دوفينا تسخر في خطاباتها إلى فولتر من هؤلاء «البرهميين» المخطوفين، ومع ذلك فقد تعاطفت معهم إلى حد كبير. كان من بين الشباب الذى ألف صالونها دالير، معجزة العصر في مجال الرياضيات. وقد تنهت مدام دوفينا إلى عبقرية الفلك وحاربت من أجل انضمامه إلى «مجتمع الخالدين» ففاز بمقدد أكاديمية العلوم عام ١٧٤١ وهو لم يبلغ بعد الرابعة والعشرين ثم دخل بعد ذلك دالير الأكاديمية الفرنسية كأكاديمي عام ١٧٥٤، وصار أميناً دائماً لها عام ١٧٧٢. ومن بين الأدباء الذين مهدت لهم الطريق إلى الأكاديمية عام ١٧٤٣ الكاتب المسرحي

بيير دو ماريفر (١٦٨٨ - ١٧٦٣) الذى كان يصدر مجلة «السيكستور» (أى المشاهد) والذى يرع في تصوير «ميلاد الحب» و«خلجات النفس بأسلوب شرى يكتفه أحيانا بعض التكلف والمبالغة وقد أطلق على أسلوبه هذا تعبير «ماريفراج» بدافع من السخرية والتهمك من الكلام الممول الذى يغشى رقة ويفتقر إلى حرارة النضجة غير أن ذاك الجنوح لا ينقص من قدر هذا الكاتب الذى علاج الرواية والمسرح والتقد، والذى أثر على الكثيرين من الأدباء التالين. وأسلوبه هذا بما فيه من مزايا وعيوب يرتبط إلى حد ما بالاتجاه الذى ظهر في أواسط القرن حين تبلت شاعرية عاسية داعمة، أخذت تتحسس الطريق بخطى وجلة ساذجة تلمعها تيارات رومانسية هبت على بلاد الغال عبر الراين والمناش.

وفي نفس الفترة حدث تغير كبير في حياة مدام دوفينا، ففي عام ١٧٥٢ بدأت تعاني من ضعف البصر، وسرعان ما اعتنى النور من «عينها» ما كان له على مزاجها أسوأ الأثر. وقد أثرت حينذاك الابتعاد عن الأضواء والوضوء ولكن المخلصين من أصدقائها لم يفلخوا أن تفرض على نفسها عزلة قاتلة، وظلوا يترددون عليها ويراسلوها. وتنعكس مراسلاتها - التى كانت تملؤها حنينة على وصفيتها - تغيرا ملحوظا في طريقة التفكير والتعبير. فقد حل التسامح تدريجيا على التهمك والسخرية «الفولتيرية» وأصبحت «الكلاسيكية» المتحمسة أكثر تقبلا للاتجاهات المعاصرة، وبولدر الرومانسية.

ظلت مدام دوفينا تستقبل زوارها وتراسل اصدا قاعا على مدى أربعين عاما. وكانت تجد مساعدتها في توجيه الحركة الثقافية ومساندة دعايتها، وتشجيع طلابها. وهذا الاتصال الوثيق بحياة فكرية متأنجة ساعدها على الاحتفاظ بذهن متقد، وحديث طلى كانت تشويه أحيانا مساعده من المارة عنلما كانت تعبى في خطاباتها عن غواظها من تقدم السن وغاللات الزمن.

وعندما بلغت مدام دوفينا السبعين من العمر حدثت لها مفاجأة لم تكن في الحسبان. فقد شامت الأقدار أن يأتيها يوما مع أحد الرفاق الكاتب الإنجليزي هوارس وليبول (١٧١٧ - ١٨٩٧) الذى جاب ربيع أوروبا مع صديقه الشاعر توماس جري (١٧١٦ - ١٧٧٨) وتردد على فرنسا أكثر من مرة وكان شديد الإعجاب بالثقافة

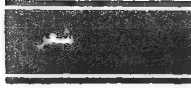
الفرنسية والتأثر بأدبائها لم يكن هناك ما يبنى بإمكانية نشوء رابطة عاطفية بين امرأة في السبعين وشاب في الخمسين على حد القول! بين متمسكة بالكلاسيكية وأحد المهدين للرومانسية. بين رجالة عابر سبيل وبين إنسانه حد من حركتها ضياع نعمة البصر. ومع ذلك فقد أحسا بالتجاذب متبادل، سرعان ما تحول إلى محبة حقة. وعندما عاد وليبول إلى بلده استمرت بينهما مراسلات حارة مؤثرة ترسم تطوّر «حب عجيب» بدأ بالأعجاب والتقدير، ثم سرّ بقترة من الشك، بل والحسرة والسخرية من ذلك الشعور الذى يعتبر تحديا، للمتلقي والآنزان والوقار. غير أن تلك العاطفة ازدادت على مر السنين حرارة وتأنجا.

وكان «الحبيب» و«بدركان» ثلما صعبوة الاعتراف والتصريح بگرام «الحريف» ومن هنا كان ذاك الجهد الجهد الذى يبذل كل منهما في استنفاد أساليب التنويه والتلميح كي لا يقول أحدهما للآخر «أهوك».

إن خطابات المركزية للكاتب الإنجليزي هوارس وليبول كانت مثار الكثير من النقاش والمجدال، وتساو لها البعض بدراسة «سيكولوجية» في محاولة لتجلبلها بأسماء النقاد «الحب المستحيل» وأصلها آخرون «امتداد الشباب» لدى الأدباء.

ومن الجدير بالذكر أن قصة هذا الحب هي محور نص بعنوان «الصلوات» وضعه ميورير وأرنو، تقوم بعرضه حاليا على مسرح «الرون بوان» في باريس فرقة جان لوى باري، وتلعب دور المركزية العاشقة الملهمة القديرة مادلين رينو. التى تجاوزت الثلاثين. ومادلين رينو هى الأخرى شخصية لفقة مسازلات حتى الآن مليئة بالحياة والنشاط. وهى تعيش مع زوجها الممثل - المخرج المبقرى جان لوى بارو - حيا يضرب به الأمثال حتى الآن. رغم أنه يصغرها بشيرة أوهان. «وسجاة الأدباء والفنانين حافلة بمثل هذه الأمور التى تخرج عن المألوف رعا لأهم يتشكلون من الشعور» أيضا ما يفيض عا هو معتاد لدى «عامة الناس».

إن «خطابات» المركزية دوفينا نافذة حية تطلعت على الكثير من أسرار «عصر الأنوار».. كما أنها تتمتع بأهمية وإنسية في المقام الأول إذ تنصع عن كوامن النفس البشرية الملهمة التى حافى أن تخضع دائما أبدا لنفس المقياس. ◆



قائلة هي الغزالة

محمد محمد الشهواي

في مقلتيك مسافرٌ صَوَّبَ المحيطات - الكنوزُ
يقتادُ الحُرُفَ النبوءة والرموزُ
تنداح بِـ فُلُكَ البكارة حيث يبتثقُ
الصادقان :
النارُ .. والألقُ
الرَّائعان :

السهد .. والقلقُ
حتى يباغتنا الصباحُ

* * *

مِنْ أَيِّ غَوْرٍ فِي نَحْوِ اللَّيْلِ تَبْدِئُ الْمَسِيرَةَ ؟
مِنْ أَيِّ نَجْمٍ تَأْخُذُ الْأَشْعَارُ رَحْلَتَهَا الْخَيْرَةَ ؟
مِنْ أَيِّ جَبِّ فِي تَحَاوِيفِ الدَّجَى
يَتَنَزَّلُ الْمَعْنَى ؟

وتسربُ القصيدةُ في تلافيفِ السريرة ؟
لكنَّ صوتاً مُرْعِداً تَنْشَقُّ عَنْهُ حَوَاجِزُ السُّدُمِ
قد صَاحَ مَلءُ دَمِي :

يا مَهْرَجَانِ الْحُلُكَةِ احْتَدِمِ

قالتُ طيُورُ الْبَحْرِ - وَهِيَ تَرَى مَغِيبَ الشَّمْسِ :
قَدْ آنَ الرُّوَاخُ
وَرَنْتُ إِلَى وَجْهِ الْفَقَى
لنَقُولَ :

مَوْعِدُنَا الصَّبَاحُ
قالت طيُورُ الشَّعْرِ
وَهِيَ تَشْدُو فِي لَهْفَةٍ - :
مَادَامَ هَذَا اللَّيْلُ مَوْكِهٌ أَنْ
فَلنَمُضْ - مَوْتَلَفِينَ

ندخلُ حُضْرَةَ الْبُوحِ الْمَبَاحِ

* * *

فِي اللَّيْلِ - مَرْتَحِلاً إِلَى كُلِّ الْجِهَاتِ
عَلَى بَرَاقٍ يَرَاعَتُهُ

قال الْفَقَى لِقَصِيدَتِهِ

يا شَهْرَزَادُ

الْأَرْضُ مَمْلَكَةُ الصِّغَارِ ،

وَأَنْتِ مَمْلَكَتِي

فالشَّعْرُ صَبَوُ اللَّيْلِ وَالْأَلَمِ
وَأَنْ الصَّدى مِنْ كُلِّ نَاحِيَةٍ :
يَا مَهْرَجَانَ الْحُلُكَةِ احْتَدِمِ
فالشَّعْرُ صَبَوُ اللَّيْلِ وَالْأَلَمِ
قَالَ الْفَقِي :
فَهَرِغْتُ لِلْقَلَمِ

* * *

لَا تَحْبِسِي إِمَّا تَسْلُقِي يَا قَرْنُفَلَي
أَسْمَارُنَا
جَيْشِ الظَّلَامِ
أَنْ أَنَا

* * *

(أَرْقُ عَلَى أَرْقٍ)
وَتَأْخُذُنِ الْحُرُوفُ مِنَ الْحُرُوفِ إِلَى الْحُرُوفِ ..

إِلَى الْحُرُوفِ ..

إِلَى الْحُرُوفِ ..

وَكَلَّمَا قُلْتُ : الْخَتَامُ وَجَدْتَنِي :

لَا زُورَنِي دَانَتْ لَهُ الشُّطَّانُ كَيْ يَرْسُو ؛

وَلَا مَوْجِي تَطْوَعُ بِالسَّلَامِ !!

أَرْقُ عَلَى أَرْقٍ وَبَعْضُ اللَّيْلِ :

لَا نَوْمٌ يَحْيِي !! وَلَا خَتَامٌ !!

أَرْقُ عَلَى أَرْقٍ : كَانَ الْجَمْرُ يَسْرِي فِي عُرْوَتِي ؛

أَوْ كَانَ اللَّيْلِ يَحْرُ مِنْ سِهَامٍ !! ؛

وَأَنَا الْغَرِيقُ يَنْوَشِي :

جَزَزَ وَمَدَّ !!

أَرْقُ عَلَى أَرْقٍ

وغيرِكَ يَا غَزَالَةً يَا قَصِيدَةً

لَا أَوْدَ

أَرْقُ عَلَى أَرْقٍ فَمَنْ

مَنْ يُلْصِقِي

لِيَنْقُذَ

مَا تَبَقِيَ

مَنْ

« مُحَمَّدٌ » !! ؟ ◆





المكونات الرئيسية لخبرة التدقيق الفني

د. محمود صادق

يقول كثير من الناس إن ما يجعلنا نفضل عملاً فنياً على الآخر ، ونحكم عليه بأنه جميل هو شيء فيه ، ويقول آخرون برأى خالف لهذا وحل نقضه ، ولكي يصل الإنسان الى مستوى يستطيع فيه أن يمتلك خبرة التدقيق لابد من امتلاك مقدرة التمتع بالعمل الفني . مع العلم أن هذه المقدرة ليست سهلة المثال فكما قال Irvin Child ، إن القيمة الفنية خاصة من خواص العمل الفني ، موجودة ومستقلة عن المشاهد وطالما أنها مستقلة عنا فلا بد من بناء جسر يصلنا بها وما الجسر إلا بناء خبرة تدقيقية تمنحنا قدرة التمتع . فمن لا يتمتع بالصورة الرائعة لا يراها حق الرقبة . وإن مثل هذا الموضوع يصعب تحليله من الممكن أن يكون حوله عدة آراء يمكن أن تتناول الموضوع من زوايا مختلفة ولكن لا بد من معرفة هذه الآراء والوقوف على مفهوم إجمالي قدر الامكان ، مفهوم يمكن أن يشمل معظم هذه الآراء . لذلك فقد رأيت ولكي لا تشعب اتجاهات البحث أن أحصر خبرة التدقيق الفني بين طرفين ؛ الأول يمثل بالعمل الفني والطرف الآخر يمثل بالتدقيق . أما بالنسبة للطرف الأول فإن الباحث سوف يتناول من زوايا مختلفة ، طرق رؤية العمل الفني وطبيعته ومصادره وطرق بناءه مع التطرق لعناصره وأسس استخدام هذه العناصر والوسيط الذي يتم بواسطته بناءه وبالتالي لا بد من معرفة شيء عن الفنان الذي قام ببنائه .

أما الطرف الثاني وهو للتدقيق فسوف نتطرق الى كل العناصر التي ذكرت بصدد الطرف الأول ولكن باعتبارها تكون الأطار الثقافي للتدقيق . هذا بالإضافة الى التعرف على أهمية التهيؤ الفني عند التدقيق وكيفية الإدراك الذي يعقبه التدقيق من هنا أرى ضرورة التطرق الى المكونات التي لا بد من الحصول عليها للوصول الى خبره التدقيق وهي :-

- ١ - كيف يمرى العمل الفني من قبل المتلقي .
- ٢ - الأطار الثقافي (الفني) لدى المتلقي المكون من :
 - (أ) معرفة طبيعة الفن .
 - (ب) معرفة مصادر العمل الفني .
 - (ج) معرفة عناصر العمل الفني .

- (د) معرفة أسس بناء العمل الفني .
(هـ) الوسيط في العمل الفني .
(و) الفنان .

- ٣ - التهذيب النفسي لادراك العمل الفني ، وهذه الحالة أو الكون الذي يبنى الإدراك والذي يعقبه التألق .
٤ - الادراك للعمل الفني .
٥ - ثم التألق للعمل الفني .

١ - كيف نرى العمل الفني

تتم الرؤية في ضمن عملية معقدة ، وليس المقصود هنا بالرؤية هو أن ننظر إلى الشيء من خلال جهاز الإبصار (العين) فنرى . ولكن هذه الخاصية (الإبصار) يجب أن يشارك فيها . ليس فقط جهاز العين بل يتعمدها إلى العقل . وذلك من خلال الأسس والمعرفة اللذين يؤثران في علمية الرؤية في تأثير مباشر وفاعلا .

كثير من الدراسات تشير إلى أن رؤية الشيء تعتمد على المعرفة التي يمتلكها الراى من الموضوع المرص ، كما أن هناك دراسات أخرى تشير إلى أن هذه الرؤية تعتمد على الاعتقاد لما سوف تتم رؤيته . فإن كان اعتقادنا أن العمل الذي نرى رؤيته سلفاً يدعوا إلى عدم الارتياح فإن هذا الشعور لابد حاصل ، فالمرء لا يتمتع بالفن إلا إذا جاءه كما ينبغي . أصدقائه المقربين بافتتاح وتعاطف لمن لا يتمتع بالصورة الرائعة لا يراها حق الرؤية .

إن عملية الرؤية عبارة عن عدد من الفعاليات المختلفة التي تتم في سرعة هائلة بحيث لا يستطيع المرء أن يتحسسها أو يميزها حقاً إن بعضها لا يتم إدراكه . والنظر إلى أي موضوع أو إلى أي عمل فني كمثل أن يثبت ذلك . والأهم في هذا المجال كيف نرى العمل الفني - هو أن نتمكن أن هناك عوامل تؤثر في عملية الرؤية في للعمل الفني والشكل (١) يدلنا على مدى ارتباط هذه المؤثرات بما وكيف يفتقر هذه المؤثرات لأذهاننا في حال رؤيتنا للعمل الفني . وهذه المؤثرات :-

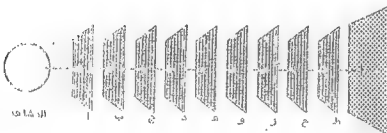
- (أ) ماذا يقول الآخرون عن العمل الفني المرئي .
(ب) حالة العمل الفني المرئي .
(ت) كيف تعلمنا وتربينا أن نرى .
(ث) كم هي معرفتنا لعناصر العمل الفني وأسس تصميمه .
(ج) كم هي معرفتنا للرموز المستخدمة في الأعمال الفنية .

- (ح) لماذا يذكرنا هذا العمل الفني .
(خ) كم هي معرفتنا عن تاريخ هذا العمل الفني .
(د) كيف نحكم على العمل الفني .
(ذ) ما علاقة العمل الفني بحياتنا .

المخطط المئين في شكل (١) يزدود المرء بتصور عن النظام الذي من خلاله يفهم كيف يتم النظر للعمل الفني وكيف تتم الاستجابة له ، هذا بالإشارة إلى أن المؤثرات (أ ، ت ، د) هي من المؤثرات التي لها أهمية خاصة من هذا النظام التأثيري ، أما بالنسبة للمؤثرات الباقية فليس لها ترتيب محدد ويمكن إدراجها بالأهمية حسب الموضوع المرئي والحالة النفسية للراى في الوقت الذي تتم فيه عملية الرؤية .

إن الفالدة المرجوة من إدراج هذا النظام التأثيري هي المساعدة للحصول على فهم أكثر كمالاً ووضوحاً لما يجول في خاطرنما من فهم ومعرفة . والمؤثرات التي تؤدي بنا إلى هذا الفهم والتي تثير فينا مشاعر معينة حين رؤيتنا للعمل الفني هي :-
(أ) ماذا يقول الآخرون عن العمل الفني المرئي .

من المعروف أن بعد إنجاز أي عمل فني يقوم الكتاب والذين يعرفون بالنقاد بتناول هذا العمل من جوانب مختلفة بعضهم يركز على جانب ويهمل الجانب الآخر وهكذا ، ومنهم من يتناول الفنان نفسه وما أحاط به حين أنتج هذا العمل الفني ومنهم من يقوم بتفسير العمل الفني لجعله أكثر وضوحاً وسيراً للمشاهد . والبعض الآخر قد يلجأ لمقارنة هذا العمل بأعمال أخرى تحمل نفس الطبيعة والمزايا هذا لونه من ألوان النقد الذي يرافق ظهور العمل الفني واللون الآخر هو ما يتردد على ألسنة الناس الذين شاهدوا هذا العمل الفني ولا شك أن في مجتمع مثل مجتمعنا نجد وواجباً لونه الثاني وهو أن هناك اتجاهات نفسياً للعمل للسماع أكثر من القراءة فائتر اللون الآخر من النقد قد يكون أكثر قاصلية . وبالتالي فإن هذا سيعب دوراً في رؤية الآخرين للعمل الفني . إذن ، حيال هذا الاتجاه كيف يمكننا أن نواجه العمل الفني بما رافقه من قبول ؟ هل نضع ما قبل عنه سبقاً موقع النقد ونحمل كما قبل ؟ هل نضع كل ما قال عن العمل الفني جانباً ، لكي نمدح جميع المؤثرات التي يمكن أن يكون لها الأثر على رؤيتنا للعمل الفني ؟



العمل الفني

- ١ - ماذا يقول الآخرون عن الفن وعن عمل فني معين .
ب - هيئة أو حالة العمل الفني
ج - كيف تعلمنا أن نرى
د - كم هي معرفتنا عن عناصر وأسس التصميم
هـ - ماذا نعرف عن الرموز المستخدمة في العمل الفني
و - بماذا يذكرنا هذا العمل الفني
ز - كم هي معرفتنا عن تاريخ هذا العمل الفني
ح - كيف نحكم على العمل الفني
ط - ما هي العلاقة التي يمتثلها العمل الفني مع حياتنا



إن الجواب على هذه التساؤلات هو أنه يجب أن يكون المثوق على وعي تام لما يريد أخذه من أفكار وآراء واتجاهات حول أي عمل فني من مصادر هي خارج نطاق تفكيره، والمحاولة باستبدال هذه الأفكار والآراء والاتجاهات ببديل يحمله. وعلى سبيل المثال لو قال أحدنا أريد الذهب لمشاهدة الأعمال الفنية في معرض الفنان (س) وواجهه زميل له في الطريق وقال له « لا أنصحبك في الذهاب وإضاعة وقتك إلى معرض هذا الفنان فهو معرض دون المستوى ». بعد سماعك لهذا الرأي لا بد وأن تقسم تحت تأثير يصعب التخلص منه إلا باستحداث رأي بديل كأن تقول : يبدو أن صاحب الرأي الأول يميل إلى لون فني معين والمعرض جاء مغايراً لما يرغب صاحب هذا الرأي لذلك جاء تعليقاً سلبياً . في هذه الحالة يمكن التخلص إلى حد ما من التأثير الذي قد يغير من طريقه تلقى العمل الفني وطريقه تذوقه أو رؤيته .

(ب) حالة العمل الفني المرئي وهي الحالة التي يوجد فيه العمل الفني من مكان وزمان . وهذه الحالة لها أثر كبير في رؤية العمل الفني مثلاً : أن ترى عملاً فنياً في داخل متحف خبير من أن تراه في مكان آخر لأن مشاهدته في داخل المتحف تكون محفوفة بنوع من التركيز والأظهار لقوة هذا العمل وتكون عملية الرؤيا غطت لها كيف تكون . وذلك ينطبق على كل الأعمال الفنية فمشاهدة مسرحية على مسرح أعد أعداداً جيداً تكون أرقى وأوضح مما لو تمت مشاهدتها في حالة مكانية أو زمنية أقل كفاية .

(ت) كيف تعلمنا أن نرى . أن عملية الرؤيا عملية بحاجة إلى يتم لها اعداد وتدريب وهي جزء هام من عملية الإدراك الحسي والتي تلعب دوراً هاماً في تقرير مستوى الفهم للعمل الفني . وهذه العملية تختلف من إنسان لآخر لأن هناك

اختلافاً واضحاً بين طرق الرؤيا وخاصة حين تختلف الحضارات . وما يؤكد ضرورة التدريب لانضاج عملية الرؤيا هو ما قاله علماء النفس وعلماء الطبيعة أن عملية الرؤيا لموضوع ما لا تتم في فعالية واحدة بل تتم في عدة فعاليات مختلفة ومتعاقبة تجتمع مع بقية الفعاليات بسرعة فائقة لتشكيل عملية الرؤيا . إذن هل تعلمنا أن نرى الجزء فالكمل أم العكس ؟ أم تعلمنا أن نرى عن طريق كل الانحياضين ؟ أنه من الخطأ أن تدرب الإنسان أن يرى الجزء فقط كما هو الخطأ في تدريبه أن يرى الكل فقط . هل راعت مناهجنا المدرسية ذلك ؟ .

(ث) ما هي معرفتنا لعناصر العمل الفني والأسس التي يصمم عليها . الرؤية للعمل الفني تعني الرؤيا لكيفية بناء وتكوين هذا العمل أو لكيفية جمع العناصر واستخدامها مع بعضها البعض في تشكيل العمل الفني . لقد بدأت من الضروري أن يتلقى الإنسان التدريب الكافي منذ السنوات الدراسية الأولى على كيفية الرؤية وعلى لفات انتباهه لأمر عديدة تدور حول العمل الفني وبنائه والعناصر التي ساهمت في تكوينه . ولكن في غياب هذه التوجيه التي نفترض أن يقوم به المعلم أو المربي تدرجنا إلى أن وصلنا هذه المرحلة المتقدمة ونحن نفتقر للمعرفة الكافية عن الأعمال الفنية . ولذلك كانت معرفتنا أيضاً للعناصر الفنية وأسس تصميم العمل الفني ضحلة جداً ، مما أدى إلى عجز في طرق رؤيتنا للعمل الفني . من الطبيعي أن معرفتنا لأجزاء محرك السيارة تجعل رؤيتنا للمحرك أكثر فهماً وإلا بدون هذه المعرفة فسوف يكون المحرك لغز يصعب فهمه . وسوف نتطرق لاحقاً بشيء من التفصيل لهذا البند حين نبحث عن معرفة عناصر العمل الفني وطرق بنائه .

(جـ) ما هي معرفتنا للرموز المستخدمة في العمل الفني . أن الرموز عبارة عن اشارات قد تكون مرئية وقد تكون مسموعة وتستخدم للإشارة لشئ ما ، هذا مع العلم أن كل شكل يمكن أن يخلع كرمز لكن شريطة أن يكون هذا الشكل له مدلول يتفق عليه لدى يسهل فهمه أيتها استخدم فيها (الحماصة) التي رسمها الفنان بيكاسو الأشكال طير . ولكن بعد أن استخدم مدلول معين وهو مدلول السلام بعد ذلك أصبح استخدام هذا الطير حين يجمع بين الفنان للدلالة إلى

السلام فقد غدا رمز متفق عليه وما هذا إلا مثال من بين أمثلة عديدة .

(حـ) بماذا يذكرنا العمل الفني . من الأمور الشائعة أن العمل الفني غالباً ما يثير عندنا الذاكرة لشئ كنا قد رأيناه في يوم من الأيام أو واقعته مرث بنا أثناء حياتنا في أيامنا الماضية ، أن من الصعب قياس مدى التأثير الذي تحدثه الأثر الذاكرة على رؤيتنا للعمل الفني وليس هناك دراسة حول هذا الموضوع استهدفت قياس درجة هذا التأثير ، ولكن من الملاحظ أن التأثير حاصل وبدرجة كبيرة ، فمثلاً يرتاح المرء للون الأزرق إن كان من عشاق الشواطئ فاللون الأزرق يثير لديه ذكرى الشواطئ الزرقاء ويمكن أن يذكره بيوم منع . وهذا الشعور يجعله يميل للنظر إلى هذا العمل الفني الذي تكتفه الزرقة وفي الأطلال بالظر يكون قد حصل على رؤية اكمل . إذن لا غرابة أن يرى أحداً شيئاً جميلاً بينما يراه الآخرون خلاف ذلك .

(خـ) ما هي معرفتنا عن تاريخ الأعمال الفنية . إن معرفة الحقبة الزمنية وما دار فيها من أحداث وما احتوته من جوانب حياتية مختلفة تخلق عندنا الاهتمام للتركيز على نواحي معينة امتازت بها هذه الحقبة عن غيرها من الحقب . فالمرء عن المكان والزمان الذي وجد به العمل الفني تختص عن معرفة الفنان نفسه . وكلما ازدادت معرفتنا عن تاريخ هذا العمل الفني أو ذلك كلما اقتربت رؤيتنا له للنضج وتفهمنا الجوانب المختلفة التي يدور حولها العمل الفني سواء في الشكل أو للمضمون .

(د) كيف نحكم على العمل الفني . هناك عامل آخر من العوامل التي تؤثر في عملية رؤية العمل الفني . وهو مدى تقبيصنا لهذا العمل وإين يقع من الأعمال الفنية الأخرى . وكما لمنا من الحديث عن العوامل السابقة أن هناك عدة عوامل تجتمع معاً لكي تقرر الحكم على قيمة العمل الفني وهي : ماذا يقول الآخرون عن العمل الفني ، حالة العمل الفني المرئي - كيف تعلمنا أن نرى ، ما هي معرفتنا لعناصر العمل الفني والأسس التي يصمم عليها ، ما هي معرفتنا للرموز المستخدمة في العمل الفني ، بماذا يذكرنا العمل الفني ، وما هي معرفتنا عن تاريخ الأعمال الفنية ، جميع هذه العوامل سوف تخلف لدينا الفكرة حول

تقسيم العمل الفني حتى وقبل أن نراه . وهذه الفكرة غالباً ما تحدث تأثيراً في طريقة تقييم العمل الفني وسوف نرى أن هذا التأثير سوف يحدث تغييراً على أفكارنا السابقة وبالتالي تحدث اختلافات في حكمنا أو تقييمنا .

يمكن رؤية معظم الأعمال الفنية المرفقة ككل في وقت واحد مثل رؤية العمارة أو قطعة النحت أو الصورة . وبعض الأعمال المرفقة تحتاج إلى وقت لتراها وذلك كسما هو حالة رؤية الأعمال الفنية المتحركة (Mobile) شكل (٢) حيث لا يمكننا إعطاء تقييم أو حكم لكل هذا النوع من الفن إلا بعد رؤيته لفترة زمنية كافية لمشاهدة تغيراته وتحركاته وعلاقات أجزائه والاحتمالات المختلفة للتغيير لهذه العلاقات .

هناك أنواع عديدة من التقييم يمكن أن تستخدمها حيال عمل فني ما ويمكن أن تتراوح من البساطة الشاهية مثل أن تقول " أحبه " أو " لا أحبه " إلى نوع آخر كان تقول " يمكن أن يكون عملاً فنياً عظيماً ولكنني لا أحبه " أو " يمكن أن يكون عملاً فنياً ضعيفاً ولكنني أحبه " . هنا لا بد من الإشارة إلى أن ليس هناك قوة يمكن أن تترجم انسان على عمل فني ما أو كرهه ولكن يمكن أن يشار بجدل ومحاولة اقتناع بأسباب حبه أو كراهيته لهذا العمل .

(٣) ما علاقة العمل الفني بحياتنا ؟ آخر هذه العوامل المؤثرة على عملية رؤية العمل الفني وهو تأثير العمل الفني على أنشطة حياة الإنسان . والمثال الواضح على ذلك هو التأثير الحاصل على الإنسان الذي يتم بجميع الأعمال الفنية . فظلالاً أن هذا الشخص (متلقي الفن) يتم كثيراً في شراء الأعمال الفنية فإن السؤال من سعر العمل الفني هام بالنسبة له وبالتالي فإن السؤال له تأثير على طريقة رؤيته للعمل الفني . فشراء العمل الفني تصبح عملية تجارية وبعض الوقت عملية ادراك جمالي .

حتى نسلم تكن من الأثرية البدين بمقتودهم شراء الأعمال الفنية فانتنا معروضون لهذه الحالة . وهو الاهتمام بسعر العمل الفني . ولا شك أن الاهتمام باللباس وطريقة قص الشعر والعلم وكثير من الفعاليات الانسانية يتم التماثل معها عن طريق الحاجة لها . الحاجة هذه تلعب دور المؤثر على طريقة رؤيتنا لها وهذا

ما يحصل ايضاً حين نتعامل مع العمل الفني حيث تقترب من هذا العمل نتيجة حاجة ويلدوجة الحاجة يمكن أن يكون التأثير على الرؤية .

مثال على ذلك حين يقف شاب وعروسه لانتقاء كرسي وكلاهما يرغب الطرز الحديثة في الأثاث ولكن وجود كرسي من طراز قديم ممرض أحلمهم وسعر مغرى كثير بل يثير وجهتهم وأن يؤثر على طريقة رؤية الطرز القديمة في الأثاث وبالتالي تبنى الجسور العلاقية بين هذا الكرسي (العمل الفني) وسمة هؤلاء الناس . وكل هذا التبرير كان مصدوره الحاجة إلى الشيء .

٢ - الأطوار الثقافي لدى المتلقي الفني .

(١) معرفة طبيعة الفن . للمفوض في هذا الجانب من جوانب مكونات خبره المتلقي لا بد وأن نتطرق للتعرف على ماهية الفن ، علماً أن تحليل هذه الماهية بات الصعب القيام به حيث يحتاج هذا الأمر إلى بحث بحد ذاته . ولكن يمكن للمتعلم والمهتم أن يرى أن هناك خطاً واضحاً يشكل القاسم المشترك بين هذه المفاهيم أن ماهية الفن تتمثل بالمعالجة الباهرة الواعية لوسيط من أجل تحقيق هدف للتعبير عن شيء ما .

هناك نظريات عديدة وآراء مختلفة دارت حول تفسير طبيعة الفن فمنها ما عني بالتركيب النفسي للفنان وأعطاه أهمية مميزة فراح يجري وراء الكشف عن أهمية الخيال في انخراط العمل الفني ومنها من التصق بالعمل الفني ذاته .

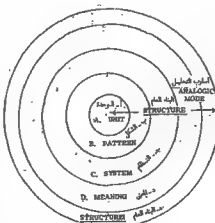
فإن إعتبرنا التحليل هو الجانب الذي يمثل ماهية الفن فإن الرد يكون أن العمل الفني

ليس مجرد تحليل فحسب وإنما هو تحليل صيغ وشكل في بناء فني وباستخدام وسائل فنية ووسيط مادي ملموس أو محسوس وعلينا ألا ننسى أبداً عناصر العمل الفني التي تشارك في تكوينه على ما هو عليه في طبيعته الباطنة .

إذن فالرد الذي أوردته يؤكد أن الفن عبارة عن معالجة بارة وواعية لوسيط من أجل تحقيق هدف ما . هذا من جانب العمل الفني أما من جانب المتلقي فهناك من يقول أنه لا حاجة إلى علم العمل لأن ما نعرفه عن الفن لا يأتينا من الفلسفة بل من ميادين أخرى فمثلما تجربة التصديق تأتي من جانب علم النفس حيث به يتم تحليل وتفسير الحالات النفسية للادراك والانفعال والخيال الخ . لقد أورد النقطة الأخيرة مشيراً إلى أهمية علم الجمال بالنسبة للفن كون هذا الجانب هو من الجوانب المعرفة الوسيطة القادرة على بيان طبيعة الفن . قد نستطيع الدراسات الأخرى سواء في علم النفس أو علم الاجتماع أن تجمع معلومات عن الفن ولكن لا نستطيع أن ترد على سؤال " ما هو الفن " وإن ردت فإن ردها يكون من منظور نفسي أو اجتماعي أو تاريخي أو تطبيقي دون أن تمس طبيعة الفن .

من هذا المنطلق نستطيع ادراك مدى أهمية علم الجمال لمعرفة طبيعة الفن وعلم الجمال معروف أنه هو جانب الفن من الفلسفة والتي تتطور حول نقد أمور تتعلق بمعتقداتنا الفنية . أن دراسة علم الجمال قيمة لأن الأعمال الفنية فريدة تماماً بحيث لا نستطيع أبداً أن نجد أي شيء يصدق على الفن بوجه عام . وعلم الجمال يبحث في طبيعة وقيمة الفن بوجه عام . لقد دخل مفهوم جديد على تحديد القيمة الفنية باعتبارها جميعاً فن واحد وليس فنون ولكن الاختلاف بينها ناتج عن الاختلافات في الوسيط أو المادة المستخدمة في تكوين العمل الفني في أي فرع من فروع الفن . فالصور يستخدم المواد اللونية - بمختلف أنواعها وتركيبها والشاعر يصوغ فنه (الشعر) بالكلمة والوزن وهذا ينطبق على باقي الفنون (Suzan Langer) . وإذا أردنا أن نعرف طبيعة الفن من خلال بعض النظريات التي خاضت هذا المجال فلنأخذ هنا نصطدم بالنظريات التي تدور في فلك الجشطالت وهي العلاقة بين الكل والأجزاء غامضة الكل ثم الجزء ومن هنا النظريات هي -

Analogic and Analytic



a Mode Of knowing للفيلسوف الأمريكية Kuhn والتي نظرت إلى العمل الفني وكأنه نظام متكامل يحدد ذاته من المداخلات ومن المخرجات كأي نظام آخر سواء في علم الاقتصاد أو علم الاجتماع أو أي مجال حيائي آخر وهذه النظرية تقوم على التماهيمن اتجاه تحليلي والذي يبدأ من البناء العام للعمل الفني ثم تحليله إلى عناصر مرورا بالمقنن والظلام والشكل إلى أن تصل إلى أصغر جزء في هذا التركيب وهي الوحدة . أما الاتجاه الثاني وهو ما يشكل عكس الاتجاه الأول صعودا من الوحدة إلى أن يصل البناء العام أيضا مرورا بالشكل والنظام والمقنن ثم البناء العام وكما هو واضح في شكل رقم (٢)

من هنا ينضح أن للفن طبيعة كما هي طبيعة أي نظام آخر وأن للفن فيه من الحياة طالما أنه نظام . وطبيعة أي نظام عادة ينمو ويتطور والنمو والتطور هما من سمات أي موجود حي وأن القوة التي تقيد بأن الفن قرين الحياة يمكن أن تذهب بها إلى مدى أبعد وتقول أن الفن حياة .

(ب) مصادر العمل الفني
هناك من الآراء تقول أن الفن محصور في ثلاثة منابع : التجريدي والتمثيلي والحسي (١٩٨٧) Laman أما المصدر التجريدي فهو يخرج من ذهن الفنان ويتقرب من حيث من الأشكال البسيطة الهندسية . أن هذه النظرة لا تختلف عن النظرة التي توصل إلىها فيثاغورس والتي مفادها أن العالم يمكن وصفه على أنه أشكال هندسية وأعداد حسابية على سواء ولو وضعت هذه النظرة وسابقتها لرأينا من خلالها أن الفن التكميبي ما هو إلا منطلق من المطلقاات الفثاغوريه وما الفن التكميبي إلا اتجاه من اتجاهات الفن الحديث . وإحدائية في الفن تميل أن تكون هندسية وكان الأشكال في الطبيعة هي بالأصل أشكال هندسية . ثم جاء الفنان فكشف عنها . وهذا ما يعتقد به التكميبيون تماما . أن المنبع الثاني التمثيل فهو المنبع الذي يستخدم الواقع كمصدر للفن ويتم هذا حين يقوم الإنسان (الفنان) بمرآة الطبيعة ومصنفاتها . والرغبة في تصويرها . ومن هنا نشأ الفن الواقعي . وكان محصورا أولا في رسم الحيوان . وهذا ما يمكن أن نسميه المصدر التمثيل وما يسميه البعض النقل عن الطبيعة أما أن يكون نقلا حرفيا وعندها تحضر البراعة في صناعة الرسم نفسها الإعتماد فقط على

الإحراك الحسي وبدون الإعتماد على خلفية فلسفية . وأما أن يكون نقلا غير حرفيا وعندها يكون للفلسفة دور طالما أن الطبيعة المشكلة ليست هي الطبيعة المرئية حرفيا . أما المصدر الآخر وهو ما سمي بالجانب الحسي من قبل البعض . أو التحليل النفسي للشعور واللاشعور . وما التعبيرية والسرالية والوحشية إلا اتجاهات فنية كانت من نتاج هذا المصدر . أذن للفن ثلاثة مصادر وهي المصدر التمثيل أو التقليد للعالم الخارجي والمصدر الحسي أو التقليد للعالم الداخلي والمصدر التجريدي الذي يكون بعيدا عن كل تقليد للخارج وللداخل .

(ج) عناصر العمل الفني
تعتبر عناصر العمل الفني بمثابة اللبنات الأولية التي بها يتم بناء العمل الفني ولكي يتم رؤية العمل الفني من قبل الانسان المتلقي لابد من معرفة هذه العناصر لأن المعرفة تكون بدونها ناقصة فزوية الشيء الذي تمرقة تكون انتضج من رؤية الشيء الذي لا تعرفه . ولكي نتعرف على أهم هذه العناصر لابد من التطرق إليها ولو بالأعجاز .

الخط
عنصر الخط هو العنصر الذي لا يختلف عليه اثنان بأنه عنصر رئيسي وأن أرضنا تعريفه فيمكن أن تستخدم تعريف بول كل حين قال أن الخط عبارة عن نقطة تسير . وبناء على ذلك فإن كل شيء في الطبيعة بالأصل هو خط فإ النقطة إلا خط قصير وما السطح إلا نقطة سارت فكونت خط ثم سار هذا الخط وكون سطحاً وأن سار هذا السطح عموديا يكون حجما . لذلك يمكن أن نقول أن الخط هو عبارة عن شكل ضيق جدا .



يعطي الخط الحس بالحركة في داخل الفراغ . أو حوله وذلك لما للخط من مقدرة على جعل العين متابعته أينما ذهب . ولذلك بالفنان الواعي يستخدم الخطوط وفقا للإحساس الذي يرغب أن يجنده عن طريق الخط فالفنان المعماري يستخدم مثلا الخطوط العمودية في الأماكن الدينية لأنها تعطي الشعور بالصلة الربانية وذلك حين نتجبه الخطوط في العمارة إلى السماء وهذا ما هو حاصل في الكاتدرائيات والمساجد وغيرها من أماكن العبادة .

الشكل
أما العنصر البصري الثاني فهو الشكل ويمكن أن يكون بواسطة الخط أو بواسطة تلوين مساحة . ومن مزايا الشكل أن له حافية تتصله بها حوله - إن كل شيء من حولنا سواء ان من صنع الانسان أو الطبيعة فهو إما أن يكون شكلا أو خطا . فإ القيمة في السياه إلا شكل وما السياه الذي من حول القيمة إلا شكل أيضا ، ولهذا فإن هناك تنوع غير محدود للشكل وتحمل هذه الأنواع إحساسا مختلفا تماما كما هو في الخط فهناك شكل ناعم وشكل خشن وأخر مستتر ... الخ .

القيمة
العنصر الثالث هو القيمة ، والتي تعود إلى درجة الأضادة أو درجة القيمة فانطقفة المضيئة هي الأكثر قيمة والمعتمة تكون أقل قيمة . وهذه القيمة عادة تنسب إلى مدى الأضادة في اللون . ولكن في الأعمال الفنية التي لا تزخر بالألوان مثل الرسم بالرصاص أو الطابعة بالخير الأسود أو النحت وبعض تصاميم الأعلان التي تستخدم الأسود والأبيض فتم قياس قيمتها على مدى الأضادة والقيمة في الأسود أو الأبيض أو الرماديات . يلعب هذا العنصر دورا هاما في إعطاء الحس الدرامي نحو العمل الفني وذلك عندما تنتقل بين القيم المتضادة من حيث شدة الضوء أو العتمة وهذا ما يظهر في أعمال الفنان رمبراندت على سبيل المثال شكل (٤) .

اللون
يعتبر هذا العنصر من أبرز العناصر الفنية حيث - له أهمية خاصة في حيوانتها كما أنه يحتل معان مختلفة فالأحر مثلا يدلنا على الخطورة والأخضر قد يوحي ألينا بمعان معينة وهذا بالنسبة لكل الألوان حيث يمكن أن

يكون لكل لون دلالة خاصة به . وكثيرا ما تحكم على الأعمال الفنية من خلال الوانها كما أننا نختار خضارنا وفواكهنا كهذا استنادا على الوانها .

لنلون دور اساسي في اشارة الحس البصري ومتابعة ما يدور أمام العين واللون ايضا مدلول حسي واحيانا نقول هذا لون حار وهذا لون بارد ونحن هنا ليس بصدد أن نبحث في تفاصيل اللون سيكولوجيا ونسبولوجيا بقدر ما هو الاشارة إلى اللون على أنه من العناصر التي تلعب دورا كبير في عملية الرؤية فلولا وجود اللون لما رأينا الأشياء التي من حولنا .

الملامس

وهو العنصر الذي نحس به بواسطة الملمس والبصر . واستخدام هذا العنصر عند الفنان هو لتنميز اجزاء العمل الفني لاعطاء كل شيء طبيعته فهناك الأجسام للملساء وهناك الأجسام الخشنة وتتنوع الملامس في العمل الفني يعمل على اعطاه العمل الفني حيوية أكثر ويعدله من الملل .

(د) اسس بناء العمل الفني
ان ما سبق هي بمثابة العناصر الهامة في الفنون البصرية ولكن أن أردنا التحدث عن اسس استخدام هذه العناصر في بناء العمل الفني يجب علينا أن نذكر هذه الأسس أو نتحدث عنها الوحدة ، التأكيد على النقطة للوحدة () والاتزان الايقاع ، الحركة ، والفراغ .

الوحدة

هي عبارة عن تقديم تصور موحده ومحدد للعالم ، وهي القرب ما تكون إلى القسامة الموحدة الاتجاه في الفن . والوحدة توشى إلى التوافق الموجود بين عناصر العمل الفني وتوشى أيضا إلى أن هناك علاقة مدروسة بين العناصر وليس علاقة محض الصدفة . وما مصطلح الاتساجم إلا إحدى المصطلحات التي تؤدي إلى نفس المفهوم (الوحدة) وبدون اتساجم نرى أن عناصر العمل الفني تكون في تركيبها بعيدة عن الوحدة .

هذه العلاقة التي توجد بين العناصر يمكن أن تكون مختلفة ومتنوعة أما علاقة شكلية أو خطية أو لونية ومن وظائف الوحدة هو أن نجعل العمل الفني مقروءا وواضحا . والحقيقة أن الوحدة قد تتصور بدون توفير الفكرة والمغنى للعمل الفني وإنما تتوفر بواسطة التصميم أو لجمع بين الأشكال .

فإن توفرت الوحدة فسوف يتاح للناظر أن يرى العمل الفني ككل لأول وهلة ثم يتدرج نحو رؤية الجزء ويجب أن تكون الوحدة في التصميم ملاحظة بالعين وليس بواسطة المفهوم الضمني (الفكرة) كما يحصل في الفنون التشكيلية أحيانا . ولكن حين تتوفر الوحدة عن طريق الفكرة والرموز المرئية تكون في أوج قوتها .

أما عن الطرق التي يمكن الحصول من خلالها على الوحدة في العمل الفني هي :

أولا : الوحدة النظرية ، وهي عن طريق اقتراب العناصر من بعضها البعض لتصبح وكأنها ذات علاقات متبادلة نتيجة القرب المكاني .

ثانيا : الوحدة بالتكرار ، وهو حين تتكرر عناصر الموضوع في أكثر من مرة وفي أكثر من مكان وذلك ما يؤدي إلى ترابط توحيد العمل الفني بواسطة هذا التكرار .

ثالثا : الوحدة بالتنوع .
رابعا : الوحدة بالاتساجم .
خامسا : الوحدة بالاستمرارية .
سادسا : الوحدة بالتضاد .

التأكيد على النقطة المحورية

وهي ثلث الأسس المتمثلة في بناء العمل الفني والتي تعتبر من الدوافع التي تجلب انتباه المشاهدين بواسطة اشياء ورغباتهم برؤية بصرية مرضية والنقطة المحورية تكون أما .

- ١ - بالتأكيد على التضاد
- ٢ - التأكيد على الفصل .
- ٣ - التأكيد على الاتجاه .

ودرجة التأكيد هذه يمكن أن تكون قوية أو ضعيفة لدرجة أن العين لا تستطيع الانتقال منها . وضعيفة لدرجة أن العين لم تلاحظها وهناك حالات في الفن لا تستخدم فيها مثل هذه النقاط المحورية مثل التصاميم التي تتعلق في النسيج .

الاتزان

ان عدم وجود الاتزان في أي شيء يولد الشعور بعدم الراحة فوجود نصب تذكاري غير متزن يجعل المارة من جانبه يشعرون بالحزن من معوقه عليهم . وكشأن ذكر البناء المعماري برج بترزا وما هو معروف عنه بعدم الاتزان . والاتزان يمكن أن يكون أما
١ - متماثل ٢ - غير متماثل
٣ - اشعاعي ٤ - بلوري .

الايقاع

ان الايقاع من الأسس التي يشترك بها الفن المرئي والمسموع . فالنوسيقى تشير اهتماما بardon أن تحتوي على الكلمات وذلك عن طريق النضبات الموسيقية التي قد تستدرجنا أن نضرب الأرض بأقدامنا ضربا وحي تتحرك للرقص أحيانا . وكذلك أعمال الفخار أو الخزف لها مقاييسها التي تستخدم والتي هي عبارة عن ايقاع من نوع مختلف كما أن هناك ايقاع لفظي يحدث عن طريق تكرار مقاطع لفظية تجعل القارئ يطرب ويسر بقرائنها . ان الحديث عن ايقاع يتناول جوانب عديدة أخرى مثل ايقاع الحركة التي نشاهدها في الحركات الرياضية والرقص وحركات بعض الحرفيين الذين يمارسون بعض الأعمال اليدوية . ومن الطبيعي أن يكون الايقاع من المميزات الأساسية للطبيعة فما شروق الشمس وغروبها وتعاقب الليل والنهار إلا ضربا من ضروب الايقاع وما لشد والجذب في البحر الا كذلك . وما حركة الكواكب في الكون إلا عبارة عن نوع من أنواع الايقاع .

في الحقيقة ان الايقاع عبارة عن واحد من الأسس الهامة التي تعتمد على التكرار في عملية تصميم العمل الفني المرئي . ومعروف أن التكرار ما هو إلا عنصر من عناصر الوحدة في العمل الفني . وعلى كل حال فإن الايقاع عبارة عن تكرار لعناصر متماثلة أو حتى على الأقل متشابهة تماما كما في الموسيقى أن هناك بعض الايقاعات البصرية يمكن أن تكون متشقة أو مترابطة وبعضها متطهه أو متبوه بشكل نهائي .

يمكننا التطرق إلى التكرار الايقاعي في الألوان والملامس ، ولكن غالبا يكون حديثنا عن الايقاع محصور في محيط الأشكال . في الشكل (هـ) هناك بعض

هناك العديد من الأشكال الفنية التي تعمل ثلاثة أبعاد وهذه الأشكال بطبيعتها تحتل فراغاً مثل: أعمال الحرف، المجوهرات، والأعمال المعدنية، وأعمال النسيج، التحت... الخ. في التحت التقليدي مثل عمل دوناتيلو شكل (٩) أو في التحت الحديث الذي يغلب عليه الطابع التجريدي مثل عمل توتو سميت شكل (١٠) تحتاج لمشاهدته أن نلتفت حولها لكي نلاحظها من زواياها المختلفة. وهذا ما هو حاصل في فن العمارة طالما أنه يحتل فراغاً.

أما في الأعمال الفنية ذات البعدين فيلجأ الفنان إلى أحداث الفراغ ولكن الفراغ الوهمي: فالفراغ الذي يوحى به هذا النوع من الفن ليس حقيقياً وما هذه الأعمال في الحقيقة إلا ورقة أو قماش كائنس أو لوح من الخشب وبجسمها أجسام مسطحة ليس فيها من العمق أو الفراغ الحقيقي.

في بعض الأعمال الفنية الحديثة لم يلجأ الفنان جامداً هذا الفراغ الوهمي فمثلاً موندريان الفنان التجريدي لم نراه مهماً في عمله شكل (١١) على سبيل المثال أن يحدث هذا الفراغ الوهمي. ولكن في المقابل نجد فنانياً آخر مثل Ruisdael في لوحته التي تصور مشهد من الطبيعة يطالبنا أن ننسى أن اللوحة مسطحة أو عبارة عن سطح من الكائنات. وذلك بالجمله أن بالفراغ الذي عبر عنه بالعمق الملغوب بالماء والفراغ. وهنا عمد الفنان إلى تغيير منظور اللوحة الحقيقي للمسطح وجعل من اللوحة « نافذة » تطل على عالم ذو ثلاثة أبعاد ولكن أبعاد ثالث وهمي ابتدعه الفنان.

(٥) الوسيط

عند انجاز أي عمل فني لا بد من الاتصال الفيزيائي بالبيئة التي ساهو يتم تجسيد العمل الفني والذي يسمى بالوسيط. حول هذا الوسيط هناك جدل بين فئتين فالفئة الأولى تعتقد بما ورد قبل قليل أن الوسيط هام في إيجاد العمل الفني ويدونه لا يتم أي عمله خلق فني ما الفة الثانية فهم يعتقدون أن لا داعي من الاتصال الفيزيائي بالوسيط طالما نستطيع خلق العمل الفني في خيالاتنا فالموسيقار موتسارت مثلاً قال في يوم من أيامه أنه ألف سمفونية ولكنه لم يولد بها بعد. ولكن أكان موتسارت يستطيع أن يؤلف في ذهنه أو خياله لو لم يكن قد استمع من قبل إلى اللون المميز للبيانو والكلارينيت والفيلونيه؟ إن



الحالات العديدة التي تقتضيها الكاميرا. أن أكثر الأعمال الفنية ذات الثلاثة أبعاد مثل التحت والعمارة لا يمكن التمتع بالنظر إليها إلا من خلال الانعكاس حولاً لروية من زوايا مختلفة فمن كل زاوية هناك رؤية جديدة. ولكن حين تكون القطعة نفسها متحركة فنحن نصفها بأنها عمل حركي فلنحتوته المتحركة لا يتطلب منها الحركة لكي نراها من زواياها المختلفة.

هناك محاولات وافقت الأعمال الفنية ذات البعدين لأدخال الشعور بالحركة عليها، وذلك سواء في الرسم أو التصوير وحتى في التحت البارز. في هذه الحالات نقول عن الحركة بأنها وهمية، ذلك عندما تكون حركة غير فعلية. والسؤال هنا لماذا يسمى الفنانون للحصول على هذا النوع من الحركة؟ السبب هو أن التغيير والحركة هما من مميزات العالم، بحيث يصعب على أي إنسان أن يجلس أو يقف بدون حركة وحتى ولو للحظة واحدة. حتى أثناء نومنا ننتقل وتغير أوضاعنا. حتى لو استمعنا أن نوقف حركة أجسامنا فإن العالم من حولنا سيقتي يتحرك ويتغير باستمرار.

إن هذه الطبيعة الديناميكية ملاحظة ومعب عنها عبر التاريخ فلو لاحظنا رسومات الانسان الأول في كهفه وعلى الجدران نرى تمثيله للحبيبات برسومات وقد مثلت بأوضاع تعبر عن حركتها.



(٧)

المربعات الصغيرة الداكنة تتحرك على سطح اللوحة بطريقة مستقلة افقياً وعمودياً حول مساحة اللوحة. إن هذا العمل عبارة عن تكرار لأشكال من شأنها تشكيل إيقاع بصري. وهذا التشكيل المائل أمامنا من التكرار غير المنتظم من شأنه أن يعطي تكويناً حيواً وليس غلاماً.

(٦)

الحركة في الأشكال (٦، ٧) نوهان من أنواع القنوة البصرية مختلفان تماماً من حيث الصياغة لقد صيغا من قبل فنانين مختلفين ومن مجتمعين مختلفين ومن عصرين أيضاً مختلفين كما أنها يحملان أغراضاً مختلفة. مع أنها يشتركان بهدف عام أساسي وكلاهما يحاول أن يصور شعوراً بالحركة عن طريق عرض سلسلة من التصورات التي تشير إلى حادثه عرضية في سياق قصه. ففي السلسلة الهزلية كما هو في شكل (٦) نتابع شكلنا من خلال سلسلة من الحالات كما علاقة بقصه ما. ولكن شكل (٧) لها نفس المنطق ولا يفصل بين أحداثها أطر منفصلة. ففي لوجحه Sassetta نرى الشخص الرئيس المتمثل بالمثل ST. Anthony في ثلاث حالات في الطرف العلوي الأيسر نراه رجلاً، أما في الطرف العلوي الأيمن فتراه يقابل كائن خرافي نصفه رجل ونصفه فرس طالياً منه البركة أما في الطرف السفلي الأيمن فتراه وقد التقى بماعنا St. Paul. وهذه كلها مجرد تصورات مختلفة تحمل نفس الهدف لخلق شيء من الحركة الوهمية.

هناك بعض الأشكال الفنية التي يهدف منها الحصول على الحركة الفعلية. ففي الحياه عندما ننظر إلى القطعة الفنية للفنان Calder كما هو في شكل (٨) حيث نرى حركة حقيقية. أن هذا الشكل يعرض لنا نظام شكل دائم التغير.

فالعلاقة الشكلية بين أجزاء الموضوع في تغير وفي صدد أحداث تشكيلات جديدة فالصورة التي أمامنا ما هي إلا حالة من

الفنان لا يكتب السيرة على الشواحي
التكنيكية التي ينطوي عليها استخدام
الوسيط إلا عن طريق الاتصال للمادى به .

من الفلاسفة الذين يعملون الرأي الأول
وهو عدم ضرورة الوسيط هو كرويتشه والذي
يتحدث كما لو كان العمل ينتهى ويتم كله
داخل خيال الفنان . ثم ينتقل بأكمله ووجوه
أى تغيير إلى الوسيط لأنه لكي يكون عملاً
عسوساً . غير أن هذا لا ينطبق على وقائع
عملية الإبداع الفنى . إن أهمية الوسيط
للمادى ليست سلبية قطع . بل أنه أيضاً
يعطى العملية الإبداعية اتجاهها . إذ يوحى
للفنان بأفكار واضطرابات ثم تحضر بيانه من
قبل .

(و) الفنان

ما زال بعض الناس يعتقدون أن الفنان
ما هو إلا شخص غير اعتيادى غير متمسك
بالقواعد والأعراف كالشخص الذى يقطع
أذنه ليقدمها عليه كما فعل الفنان فان كوخ
أو الشخص الذى يجبر أهله إلى مناطق نائية
لكي يرسم كما فعل جوجان . أو الشخص
الذى يعيش حياة سيئة . إن هذا المفهوم
الخاطىء وجد تسميزاً من قبل بعض
التحليلين على الفن ومن بعض الفنانين غير
الواعين لرسالتهم الإنسانية .

على كل حال أن الفنان إنسان عادى
يعيش حياته كأي فرد في أى مجتمع والفرق
بين الفنان وغيره من الناس أن لديه المقدرة
على ادراك العلاقات وظيفتها التى تربط بين
الأشياء التى تنمو من حوله . وادراك
العلاقات بين الأشكال والألوان وملامس
السطوح . كما أن لديه المقدرة على تنظيم
هذه العلاقات لتعطى معان وأفكار ومشاعر
ونظم من خلال ایجاد التوافق بين المواد
الأولية .

إن معظم الفنانين يهرون بالمرادى
التعليمية التى ينبغى المرور بها لكي يكتب
المعلومات ويوزد بالمهارات المطلوبة لكي
يمارس لون الفن الذى يختار وهذا غالباً
يكون في مدارس الفنون أو الجامعات .

إن ممارسة الفنان لفنه ليست بالعملية
العقوبة أو الاعتبارية . فريم اللوحة ليست
بعملية رشق الزوان على سطح الكانفيس .
أنها ليست بهذه السهولة : وإن تم الفن بهذه
السهولة فإن العمل نفسه سوف يكون بنفس
المستوى للطريقة التى تم تنفيذها بها . إن
الطرق التى يلجأ إليها الفنانون لحل المشاكل
البصرية متشابهة مع جميع الفنون المرئية



شكل ٨

سوى أن هناك اختلافاً بين المواد المستخدمة
في كل فن من هذه الفنون . كذلك اختلاف
الوظيفة التى تنتظر هذا العمل الفنى لكي
يقوم بها وظيفة الفن المعماري مثلا يختلف
عن وظيفة فن الأزياء . أيضاً هناك سبب
للإختلاف وهو مراعاة طريقه النظر التى
سوف تتبع حين رؤى به العمل الفنى هل
سينظر إلى العمل الفنى من بعيد كما ينظر إلى
الفن المعماري أو سوف ينظر إليه على
صفحات الكتب ؟ الإختلافات بين فروع
الفن تحلق ضرورة التخصص والدراسة .
فلا تستطيع الادعاء أن الرسام قادر أن
يخوض مجال العمارة بدون دراسة . وليس
من الضروري أن يجيد عازف البيانو العزف
على القويلا . إذن لا مكان للادعاء بأن
الفنان لا يحتاج إلى الدراسة فالفن عبارة عن
مجموعة من التخصصات وكل تخصص
لا يأتى إلا بعد دراسة للام بجهواته .

أما من ناحية أخرى فقد كان الفنان في
بدايات التاريخ البشرى لا يتمتع بالقيمة
المعنوية حيث كان يقوم بعمله الفنى دون أن
يرتك للأجيال التى تأتى من بعده أى دلالة
على شخصية . وعلى سبيل المثال فقد قام



(١٠)

الفنانون في العصور الوسطى بنش وزيين
العديد من الكاتدرائيات الأوروبية ، ولكن
لم نجد توزيع احدهم على عمل قلم به .
ولذلك فقد عرفنا القليل عن هؤلاء
الفنانين . وهذا ما سبب انخفاض قيمة
العديد من الأعمال الفنية بسبب مجهولية
الفنان الذى قام بإبداعه . كثير من المتاحف
في مختلف أنحاء العالم تلجأ لشراء بعض
الأعمال الفنية وأثمان باهظة وذلك بسبب
شهرة الفنان الذى عمله وليس تقديراً
للعمل الفنى بحد ذاته من هنا نجد قيمة
الفنان التى بدأت تتبلور من عصور ميكرو
وتنير الفنان مكانه اجتماعياً مرموقه سواء
على المستوى الرسمى جو المستوى العام .

هناك خطأ شائع يقع فيه الكتاب
والمرحون في الفن حين يعطرون للكتابة
عن الفنان بالطريقة الرومانسية عن
شخصيته ومهاراته . أو أنهم يلجأون إلى
تصوير الفنان بالإنسان الخرافى الذى يمتلك
الحكمة الفائقة التى لا يمتلكها غير الفنان .
أو أنهم أحياناً يذهبون نحو الاتجاه المضاد
الاتجاه السلبى ويصفون الفنان بأنه لا
السيطرة على اعصابه ومهدد بالانتحار طوال
حياته .

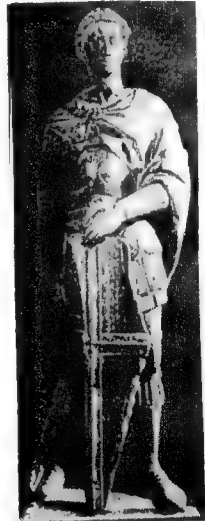
جميع هذه الأفكار والصور ملفته للانتباه
ومثيره للتصليب ولكن في حقيقة الأمر فإن
جميعها لا تصمد أمام الاختبارات الناقده .
فالفنان ليس بالشخص الخرافى المنقوش أو
الشخص الشاذ . الفنان هو إنسان لديه
الاستعداد والمقدرة وقدر من التدريب على
رؤيه وخلق الأشياء التى تستحق النظر
بها .

إنه من الصعب أن نجد معياراً يساعدنا
على رفع شأن فنان على آخر أو عمل فنى على
عمل آخر . ولكن هناك أعمال فنية تركت
تأثيراً على الآخرين مما جعلها تعرف بأنها
أعمال عظيمة وجعلها ترفع من شأن الفنان
الذى إبداعها . فنان مثل (رمبراندت)
يمكن أن نجد إجماعاً للحكم عليه بأنه متدنى
ممتازة عالية بين الفنانين . وسيزان الذى
يمكن أن ينظر إليه كفنان اكتشف طريقه
جديدة في التعامل مع اللون والكانفيس .
مثل هؤلاء الفنانين يمكن أن نخضعهم كشاهد
يقاس عليها التقدير للفنانين الآخرين .

٣ — التهيؤ النفسى لأدراك العمل الفنى

هذا المكون الثالثة من مكونات خبرة
التلوق الفنى والذي يسبق مرحلة الإدراك
ومعقبه التلوق . والذي يكون في اللحظة

التي تسبق الإدراك والذي بدوره يصعب أن يصل الإنسان إلى لحظة التدفق . أنه من الصعب تدفق قطعه موسيقية بعد مشاهد كلاميه أو تدفق لوجه تشكيلي في لحظات عابره . حتى لو أن درجة التجاوب مع العمل الفني تمت بسرعة هائلة . هل تكون درجة التدفق بنفس القدر لو مر التدفق في لحظات التيهوه ؟ على ما اعتقده لا ، فالغالب أننا سنستغرق بعض الوقت حتى نعيد تنظيم قدراتنا الذهنية وتوجيهها نحو استقبال هذا التصرف الجديد وهو أن نستمع أو ننظر أو نتدفق . إلى أن يتم ذلك ستكون قد فقدنا جزءا من العمل الفني سواء كان قطعه موسيقية أو مسرحية ولم نتدفقه وسيترك ذلك أثر على باقي الخبره النوعيه . هذا الأمر الذي جعل المخرجين المسرحيين أو الممثلين للألعاب الموسيقية أن يفسطوا إلى أهمية فترة التهيؤ لعملية التدفق الفني . وذلك باستيعاب بعض الشكليات التي تبدأ وكان ليس لها أي قيمة مثل اطفاء الأنوار وتهدئة المكان قبيل ارتفاع الستاره . وفي المسرح يطولون هذه الفترة بحرف قطعه من الموسيقى ثم بالهفات



التقليدية . وفي هو الموسيقى يعملون إلى حيلة أخرى أذ يدخل العازف الأول في الفرقة بعد فترة رفع الستار ، وبعد لحظات اخرى يدخل قائد الفرقة ، هذه تصرفات يحرص على اجرائها القائمون على النشاطات الفنية لانها توفر قدر لا بأس به من التهيؤ للناس المستقبليين للعمل الفني (سوف ١٩٨٣)

٤ - الإدراك .

وذلك عندما نبدأ بتدفق العمل الفني . نشر هنري لاند بحثا في مجلة الاستطفا عام ١٩٥٧ تناول فيه الطبيعة السيكولوجية خبره التدفق في الفنون التشكيلية . فقال ان هذه الخبره تخلص في القصد إلى اقامة مؤثرات معينة ثم العمل على ازالتها . هذا التوفير ربما كانت بوارده متشعبه في لحظة التدفق السابقة ولكننا نبدأ نضيف اليه ونمنبه بالفعل عندما نبدأ بالتعامل لأول وهله مع العمل الفني . فكما اورد (مصطفى سوف ١٩٨٣) التجربة التي كان قد اجراها عالم النفس الاجتماعي (آش) والتي تناول بها كيفية ادراكنا لشخصية شخص عندما يبدأ بتعامل معنا وأشار إلى وجه الشبه بين العمل الفني وشخصية الانسان حين قال ان كلامها مركب من اجزاء . كما ان الكل الذي يمثل العمل الفني أو الشخصية يفتح عن اجزاء مع سياق الزمن ولا يكشف عما يجتويه دفعة واحدة ، ويستثير فينا استجابات وجدانية بلحلي أو بالتفوق .

ان بعض هذه النتائج من التجربة التي اجراها (آش) تمس موضوعنا الذي نحن بصدده وفيما يلي هذه النتائج كما اوردها سوف وسوف استعيرها واستبدل ابنها يرد (الشخص) (بالعمل الفني) :

١ - منذ اللحظات الأولى في عملية الادراك يتجه ذهننا إلى محاولة تكوين انطباع شامل عن الشخص (العمل الفني) في جميله ، من حيث تكون المعلومات التي تجمعتم لدينا عنه ضئيلة .

ب - في اللحظة التي ندرك فيها صفتين أو أكثر على انها تتجمعان في هذا الشخص (العمل الفني) في هذه اللحظة تدخل الصفتان في تفاعل متبادل بينهما يعمل لكل منهما طابعا فريدا .

ج - الانطباع الذي نكونه منذ البداية لا يلبث أن يفصح عن تنظيم

للأجزاء التي يتألف منها . وفي هذا التنظيم لا تكون للأجزاء مراتب متساوية ، بل يشمل بعضها قيمة مركزية في المعنى الذي تكسبه صوره العمل الفني في أذهاننا ، والبعض الآخر يحتل قيمه هامشية تستمد دلالتها من الأجزاء المركزية .

د - لا تلبث كل صفة من صفات العمل الفني أن تبدو مثله للعمل الفني في مجمله .

من النتائج التي صول إليها آش في تجربته يستخرج سوف (١٩٨٣) دلائل لأبد من الإشارة إليها :

١ - ان هذه الفروض تتفق تماما مع القانون الأساسي للإدراك ، وهو أن الإدراك يبدأ ادراكا جماليا ثم ينتقل إلى التفاصيل ليبدأ بعد ذلك إلى ادراك الكل ادراكا واضحا شريا . وهذا ينسجم مع الجشتالطيون في نظرتهم للكل فالجزء ومع الفيلسوفه الامريكية Kuhn (كيون) والتي طرحت هذا المفهوم في نظريتها التي تدور حول طرق المعرفة .

٢ - ان معظم البحوث التجريبية في الابداع تنص على أن العمل الفني يبدأ في نفس الفنان ككل مدبني غامض قبل ان تفتح اجزائه من خلال جهوده التصويرية . وليس في التصعب بعد ذلك أن تصور الأمر على هذا النحو أيضا عند التدفق .

ان أي موضوع على الإطلاق ومن بينها المواضيع الفنية يمكن أن يدرك بطريقة جالية أي ليس ثمة شيء غير جالي يحكم طبيعته الباطنة ، ولكن بدرجات متفاوتة وبتقاييس نسبي . فمنها الممتع ومنها غير الممتع ولكن جميعها تدرك جاليا .

- ٣ - الدكتور زكي نجيب محمود ، فلسفة النقد - ص - ٥ (٤٠) .
٤ - محمود النبري الشال ، التدقيق الفني ، ص - ٢٨ (٤٠)

5. Kuhn, M. The study of Structure: Analytic and analogic processes. Paper presented at the Fourth Annual Philosophy of Art Education Symposium, Michigan State University, Lansing, February, 1975.

6. Hightower, J. Art councils and art education. paper presented at the Florida Art Education Association Conference, Miami, october, 1974

7. John Russell, The Meaning of Modern Art Pp. 362-385

8. David piper, understanding Art. pp. 98-134

9. Sarah preble, Artform. pp. 48-80

المراجع العربية

● الدكتور مصطفى سريوف : دراسات نقدية في الفن ، مطبعة اطلس القاهرة ١٩٨٣ .

● الدكتور مصطفى سريوف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، القاهرة : دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٥٩ .

جيروم ستولنر : «التدقيق الفني - دراسة جمالية وفلسفية و ترجمة د. فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت الطبعة الثانية ١٩٨١ .

المراجع الاجنبية

Vincent Lanier, "The Arts We See" Columbia university New York 1982

Marylou kuhn "Structuring Art Education Through Analytic and Analogic Modes of Knowing", Studies In Art Education 22/1 1978

Anderson, Donald M. Elements of Design. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961

Al Hurwitz / Stanly Madeja "The Joyous Vision: Art Appreciation Prentice - Hall, Inc., Ne Jersey 1977
Asch, S.E Social Psychology, New york: Prentice-Hall, 1952

للتدقيق عند الإنسان الذي يعتمد على مدى قربيه من هذا العمل . فإن كان هناك تطابق عند الطرفين من حيث المحيط والمخاض والغيب المجهول ، سوف نجد هناك تطابق في المستوى بين ما أراد الفنان أن يوصله وبين المستوى الذي وصله المتلقي .

ولكن الحقيقة إن ليس ثمة اثنان يقيمان تماماً بنفس التجربة حتى التدقيق عند نفس المتلقي يختلف من وقت لآخر فالخبرة الفنية الأولى تختلف عن الثانية . واختلاف مستوى التدقيق أولاً وأخيراً على اختلاف طرق الإدراك . فهناك من يدرك العمل الفني من خلال .

١ - الإدراك العمل وهو أن يدركه من خلال العمل الذي يؤديه .

٢ - وأخبر يدرك العمل الفني إدراكاً معرفياً وذلك حين يتم التدقيق بمعرفة شيء من خلال الإدراك .

٣ - وأخبر نقلي وهذا ليس جمالياً أو معرفياً أو علمياً وإنما إدراك لكى يصل إلى حكم .

٤ - الإدراك المتعلق وهو الإدراك من خلال الشعور بالقرب والتماثل من العمل الفني .

٥ - وأخيراً فإن الإدراك الجمالي هو النوع الذي يتم بواسطته التدقيق الذي نحن بصدده . (جيروم ستولنر ١٩٦٠)

والحقيقة التي يجب ألا تنيب عن أذهاننا أن التدقيق لا يلفن ولا يعلم ولكنه يكتب بالمخالطة الصحيحة السليمة وبالمعايشة الطويلة للعمل الفني . يمكن أن ندوس جميع جوانب المعرفة ولكننا لا نستطيع تدريس التدقيق الفني بصورة علمية مقننة ولكن يمكن زرع هذا الانجذاب (التدقيق الفني) في نفوس أفراد المجتمع منذ المراحل الأولى للإنسان . وذلك عن طريق توضيح بعض المبادئ والنظريات ومحاولة تكريزها في ذهن الفرد . وعن طريق تزويد الدراسة بالمعلم المتلقي . وبهذه الجبر الفرس التي تمكن الفرد من تنمية تلوقة الفن ◆

الهوامش

- ١ - هيريت ريد ، ترجمه ، يوسف ميخائيل اسعد « التربية اللوق الفني » الفصل الثالث ص - ٦٧ - ٨٠
٢ - دكتور نيل الحسيني « منابع الرؤية في الفن » الفصل الثالث ص - ٤٧ - ٨٠

أن تتلوق العمل الفني هو أن تجاهه عملاً فنياً مجابهة مباشرة (فتلوقه) بالمخاسة الملمة لهذا النوع من الفن (بالعين أن كان فناً مرئياً ومبالاً أن كان فناً صوتياً ... الخ)

إن عملية التدقيق لأي عمل فني تتم بمستويات مختلفة والكثيرة الغالبة من هؤلاء المتدقيقين يقيمون عند المستوى الأول وهو المستوى الذي يكتبه به بتل الأحداث التي تجري كما تروها العناصر المرئية .

لا شك أن كل العناصر التي ورد ذكرها والتطرق إليها سابقاً في هذه الدراسة ما هي إلا مكونات لهذه الخبرة ويدون أحدها تبقى هذه الخبرة ناقصة وتحتاج إلى اكتمال . مثلاً أن أي خلل في كيفية رؤية العمل الفني يقتض تدقيقاً له وكذلك الخلل في الأظار المتعلق أو المجهل في معالجة الوسيط الذي صيغ منه العمل الفني أو عدم معرفة الفنان الذي يقف وراء هذا الإبداع الفني حتى سوف يؤدي إلى خلل في عملية التدقيق الفني .

عندما تتلوق أحد الأعمال الفنية للمرة الأولى تتلاشى بعض الأشياء من أذهاننا ويعلو أشياء أخرى يصعب التخلص منها ويكون لها أثر في تقويم العمل الفني وإن عاد هذا إلى بعد تسعين أو مئتين : موضوعي في العمل الفني ، وثانيهما ذاتي في تكوين شخصيته المتلقي . ولكن إذا ما تركنا العمل الفني وعادنا إليه ثانية فإن تغيراً آخر في مجمل الخبرة التي نحياها قد طرأ وبالتالي أحدث تغيراً في مستوى التدقيق الذي تشكله . كما تبرز في المرة الثانية بعض الأجزاء التي لم تبرز في المرة الأولى .

لكي تصرف كيف يتم التفاعل بين المتلقي والعمل الفني لابد من معرفة العناصر التي تكون شخصية المتلقي والعناصر التي منها تكون شخصية الفنان المنتجة للعمل الفني ونظرة تحليلية نجد أن لا فرق بين عناصر هذا أو ذاك وإنما هناك تشابه متطابق فالفنان له خلفيته الملوثة من محيطه ومناخية المتعلق بمحيطه والغيب والمجهول الذي يلف حياته ومن نفس هذه العناصر نجد أن للمتلقي له محيطه أيضاً وله مناخية المتعلق بمحيطه والغيب والمجهول الذي يلف حياته . إنما الاختلاف هو أن الفنان وصل إلى إيجاد عمل فني أو للتدقيق مطلوب منه أن يصل إلى هذا العمل حيث أوصله الفنان . وهنا يتم تقرير المستوى

● الإبحار في الذاكرة . القاهرة ،
١٩٧٩ ، ط ١

● - مبرهيات شعرية :

- مأساة الحلاج . القاهرة ، ١٩٦٤ ، ط ١
- مسافر ليل . بيروت ، ١٩٦٩ ، ط ٢
- الأميرة تنتظر . بيروت ، ١٩٧٠ ، ط ٢
- ليل والمجنون . القاهرة ، ١٩٧٠ ، ط ١
- بعد أن يموت الملك . بيروت ،
١٩٧٣ ، ط ١

● - أعمال مترجمة :

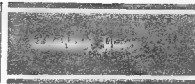
- مسرحية « سيد البناتين » لإبسن .
القاهرة ، ١٩٥٧ ، ط ١
- مسرحية « حفل كوكتيل » لإليوت .
القاهرة ، ١٩٦٤ ، ط ١
- مسرحية « يرمأ » للوركا وقصائد من
شعره . القاهرة ، ١٩٦٧ ، ط ١
- بالإشتراك مع وحيد النقاش .
النساء حين يتحطمن . القاهرة ،
١٩٧٦ ، ط ١

● - أعمال فخرية :

● | كتب | :

- أفكار قومية . القاهرة ، ١٩٦٠ ،
ط ١
- أصوات العصر « دراسات نقدية » .
القاهرة ، ١٩٦٠ ، ط ١
- ماذا يبقى منهم للتاريخ . القاهرة ،
١٩٦١ ، ط ١
- حق نهر الموت . بيروت ، ١٩٦٦ ،
ط ١
- قراءة جديدة لشعرنا القديم .
القاهرة ، ١٩٦٨ ، ط ١
- حياتي في الشعر . بيروت ، ١٩٦٩ ،
ط ١
- وبقي الكلمة « دراسات نقدية » .
بيروت ، ١٩٧٠ ، ط ١
- رحلة على الورق . القاهرة ، ١٩٧١ ،
ط ١
- مدينة العشق والحكمة . القاهرة ،
١٩٧٢ ، ط ١
- قصة الضمير المصري الحديث .
القاهرة ، ١٩٧٢ ، ط ١
- كتابة على وجه الريح . القاهرة ،
١٩٨٠ ، ط ١

● القاهرة



صلاح عبد الصبور في كلمات

- محمد صلاح الدين عبد الصبور
(١٩٣١ - ١٩٨١)
- ولد بالقازيق محافظة الشرقية سنة ١٩٣١ .
- درس اللغة العربية وأدبها بكلية الآداب
جامعة القاهرة وتخرج فيها سنة ١٩٥١
- قام بالتدريس في بعض المدارس بمؤازرة
التربية والتعليم .
- وكان ينشر مقالاته وأشعاره ببعض المجلات
العربية .
- انضم لأسرة روز اليوسف الصحفية ،
واستمر بها حتى عشر عاماً بقسم الثقافة
والفن .
- عمل رئيساً لتحرير مجلة « الكاتب » في
السبعينات .
- انتقل إلى هيئة الكتب وعمل مديراً لإدارة
المجلات الثقافية التي كانت تصدرها وزارة
الثقافة .
- تذب مستشاراً ثقافياً وإعلامياً في سفارة مصر
بالمند .
- عين في آخريات حياته رئيساً لمجلس إدارة
الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩
- أصدر مجلة « فصول » ورأس مجلس إدارتها
سنة ١٩٨٠
- أحد مؤسسي الجمعية الأدبية المصرية

مكتبات

● - دواوين شعرية :

- الناس في بلادي . بيروت ، ١٩٥٧ ،
ط ١
- أقول لكم . بيروت ، ١٩٦١ ، ط ١
- أحلام الفارس القديم . بيروت ،
١٩٦٤ ، ط ١
- تاملات في زمن جريح .. بيروت ،
١٩٧٠ ، ط ١
- رحلة في الليل وقصائد أخرى .
بيروت ، ١٩٧٠ ، ط ١
- شجر الليل . بيروت ، ١٩٧٢ ، ط ١

« لا يقهر الموت إلا الخضر والكهنة الطويل صمراً عن الحمر
وأصلب من الزمن وأقدر على مملكة الأهرام وكباب الموت وفناء القدر
وحدثني أيام التاريخ التي هي كالقمر يوم ما غفوت أو نهضت ولم أزل أبتعد
أنفاس أحياء هي عذبا وبعد هذا وقد يأكل الزمن المتطاول في الأجرام
حجر الجحرا ولكنه لن يسطر عن كتاب الموت كلمة واحدة بل قد يرحم
مستعصمة سلف أبيي والسحابيات
(حتى يقهر الموت)



من مكتون عواطف الشاعر أو تجربته الذاتية
فحسب ، بل هو إيجاد معرفة حميمة بالواقع ،
إكتشاف لعلاقات وتركيب ومعالى وذوى وقيم
إجتماعية جديدة ، هو إبداع يتجاوز السياسة
بالحلم ، حتى وإن إشغلت ييمس أنوائها في
التكنيك والإستراتيجية .

إن الشعر العربي الحديث هو في جملة موقف
من الحياة والواقع ، عمداً أو لمجرداً لهذا الواقع ،
إنا ما كان شكله أو مضمونه ، ذلك أن الكتّابه
موقف إحتجاج صارم ضد هذا الواقع سما إلى
تغييره ، أو بالتحديد هو سعى لتجاوز نسق
السيطرة البسيط سما لحلق المارويين . . سواء
داخل القصيدة ، أو بين القصيدة ذاتها والواقع
الإجتماعي في الجانب الآخر .

أهم ما يتميز به شعر صلاح عبد الصبور
ذلك الإحساس الدرامي المتعلق بالإنسان ، فهو
لا يكتب شعرا تطرب له الأذن أو تطرب له
الوجدان ، بل هو يهجر في شعره مسأله الإنسان
للمعاصر داخل تناقضات هذا الواقع ، وهي
مسأله منعت الشاعر تلك المقدرة التكنيكية
القلة على إكتشاف المفارقة الدرامية ، وإكتشاف
القوانين الموضوعية التي تكمن خلف الظاهر
التي يطرحها في شعره . . بحيث ينتصر لكل
القيم الإيجابية التي تحمل الحياة من جحيم إلى
فردوس حقيقي ، يغني فيه الشاعر بالسيف
وعيار بلزما .

إن جملة هذه الإكتشافات الخلاقة ، وذلك
التضال المبدع الذي يطرحه صلاح عبد
الصبور ، يهيم بلا شك في منقطة متقدمة جداً
في عالم الإبداع الشعري .

في قصيدة « هجم التار »^(١) ص ١٣ طرح
الشاعر في النهاية نقضاً له الخلاق وقرنته على
تجاوز للمنة . .

« ستجوس بين يوسوتا الدكته إن
طلع النهار ونشيد مسأه من
التار . . »

يدرك الشاعر هنا تلك المفارقة التاريخية والتي
هي قانون الحياة ، فبرغم المول والدم والحرب
والدمار . . فسوف يشيد مرة ثانية - ومن خلال
هذه الأنقاض - حلمه الواقع النبيل .

كذلك تكشف قصيدته « شق زهران »^(٢)
ص ١٥ عن ذلك الحب والمشرق المأساوي
للحياة . .

صلاح عبد الصبور

مجدى فرج

١ - الشعر .

منذ أن توصل العرب القدامى إلى أن الشعر
هو « الكلام الموزون الملقى » أصبح توصلهم
هذا تعبيراً عن واقع إجتماعي وفكري وفلسفي
يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبيئة الشكلية ويجزأه
اللفظ والتنظيم الذي يرى في الشعر شكلاً من
أشكال التطريب للنسق مع إلقاء الحياة المعاشة
وصولاً إلى أحداث الصفاء الذي لدى
القارىء .

بعد هذا التوصل وصعود الشعر العربي
الحديث (حركة التجديد التي بدأها بدر شاكر
السياب وعمود سامي الباردوي) ، كان من
المتعين إعادة صياغة تعريف جديد يكف عن
جاءيات هذا الشعر الجديد وقدراته غير المحدودة
في التعبير عن أزمة الإنسان المعاصر ، والمشاركة
في إيجاد الحل الأشمل والتابع لإشكاليته في
الوطن العربي ، فكان إكتشاف أساتذة الجيل
دكتور محمد متور حول شعر المهدي ، أو الشعر
المهوس ، والذي وضع ثمناً في إنبهات
شعراء المهجر ، حيث ييمس الشاعر بفرقه
واغترابه ، المهوس النبيل الذي يمح التلم من
تلك الفروق المادية والتاريخية والحضارية بين
حضارات الشرق والغرب .

إذا ما كان الشعر الكلاسيكي قد إكتشف
وصاوغ مواصفات الحياة الإجتماعية في شكلها
البديعي القديم (الصراع بين البرجوازية
المتوسطة والكتّانين في جانب والإقطاع في
الجانب الآخر) وحاول إزاحة سواده هذا
الواقع الإجتماعي ، فإن الشعر الحديث قد
تجاوز يدايه ونجبرته المحصة في الحياة ذلك
النسق الكلاسيكي في المعرفة .

إن الشعر نسق من أنساق للمعرفة لا يتحدد
شكلها النهائي من خلال تجربة إنسانية معزولة
عن الواقع الإجتماعي ، بقدر ما يتحدد - هذا
الشكل - من خلال تجربة حية ، خصبة ،
تستهدف تغيير القيم والسرؤى والتصورات
كذلك ، فإن هذه المعرفة الخلاقة لا تتحقق
بتوازي عناصر التناقض في الطبيعة ، بل من
خلال ذلك التصادم الخلاق بين الشاعر والواقع
الإجتماعي . والشعر - عموماً - ليس تعبيراً

« كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وميتاه حياه
فلماذا قرئتي نغمتي الحياه » .

أما قصيدته « حودة ذي الوجه الكتيب إلى
الإستعمار وأعراه » (٢٧) ص ٢٩ .. فلها نطرح
فكرة الرقص في الفضاء ككل خلق وحتى .
« ومديتي معقوده الزنار مبصره
مترقص في الفضاء » .

إنها تكشف عن ذلك الفرح الخصب الآن
بعد ليل دامس .

يتحرك العالم الشعري لصلاح عبد الصبور في
ساحة تراثية شديدة الإتساع والتدور
والخصوصية .. نفس قصيدته « السفل
والصلب » (٢٨) ص ٦٥ يستخدم بعض رموز
عالم المسحبة ليكشف سأم الكون والزمن
ولوضاه الكبرى .

« هذا زمن الحق الضائع
لا يصرف فيه مقتول من قاتله
ومنى قتلته »

ورؤوس الناس على جثث
الحيوانات

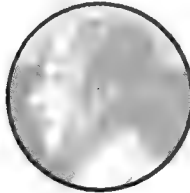
ورؤوس الحيوانات على جثث
الناس

تفحص رأسك
تفحص رأسك » .

هذه القصيدة ينسجها الفكري لخلق طرح
عالم شعريا أقرب إلى ذلك الذي طرحه ت.
س. البوت في قصيدته اللتان تشلان إدانة
لعمسونا والأرض الحشرية ، وه المرجع
الجوف . غير أن شاعرنا هناك يتوقف فقط عند
حدود الرصد السطحي لحروب هذا الزمن
وغياب الأمل .. بل يلقى إلينا بالسؤالية ..
لنعملها .. فهي مسئوليتنا ما أمة حال ..
« تفحص رأسك ! وهي مسئولية تكشف
كذلك عن عمق إسباب تلك المفارقة الدرامية
الكبرى .. مفارقة أننا نعيش حالنا متهم
بالتفويض « رؤوس الناس على جثث
الحيوانات » . فإين نحن إذن من هذه
الفرس ١٩ .

تتحرك قصيدة « أقول لكم » (٢٩) ص ٧٣
داخل خط من التسجيل الفكري لحياه وفلسفته
ونغمته الذاتية والموضوعية معا . يتحدث فيها
بحكمه الشعراء إلى أي أقرب إلى حكمته
النسوية .. إنه رجول بسيط .. لا يملك غير
الكلمات .. « في ألبان الكلمة » يواسي بها
المخزؤون . يصبر بها عن حبه ، حلمه ،
اتكساره ، يفرج بها عن عالم مضطرب ..
يجلجول بها إعادة تنظيم هذا العالم بشكل أكثر

□ يتحرك العالم المسرحي عند صلاح عبد الصبور بدءا من ذلك التساؤل الفلسفي العام والهيام أيضا ، ما هو العدل ؟



إكتمالاً واتساقاً وهالاً ، ليس بالملي الشكل
المجرد ، بل من خلال إكتشاف جوهر القيم
الأيجابية الباقية لدى البشر .

تعد قصيدة « أحلام الفارس القديم » (٣٠)
واحدة من أهم قصائد الدراما في تاريخ الشعر
العربي الحديث ، إذ تكشف عن ذلك الصراع
الإنساني الكبير الذي يخوضه الفارس النبيل ضد
الجهالة وسوء الظن والتخلف . إن الفارس هنا
يصارع من أجل العظارة واليكارة والثقة ،
وهذا العالم الشعري الذي تعارفه القصيدة
يقترب كثيراً - إن لم يسبق - عالم التراجيديا
النبيل .. إن هذا الفارس النبيل يسقط من
منطقه فضائله ويرغمته .

« قد كنت يا فتني فيما فات من
أيام » (٣١)

يا فتني عاريا صلبا ، وفارسا
هيام

من قبل أن تدوس في فؤادي
الأقدام

من قبل أن تجلث الشمس
والصنيع

لكي تذل كبريائي
الرفيع ... ص ٤٨

غير أن هذا الفارس النبيل لم يكن يعيش هذا
مغصلا عن الواقع والناس البسطه ...

« وكنت عندما أحس بالثاء »
للؤساء الضعفاء

لقد لو أطعمتهم من لبس
الوجيع . ص ٤٨

هنا يحفظ الشاعر لقاربه النبيل شروطه
الإنسانية والموضوعية والتي يسميها مقام
أبطال التراجيديا .

« أعطيك ما أعطى الدنيا من
التجريب والمهارة » (٣٢)

لقد يوم واحد من اليكارة
لا ، ليس غير « أنت » من

يعيش
للفارس القديم دون ثمن

دون حساب الربح
والخسارة .

كذلك تكشف قصيدته « مذكرات العروى
بشر الحلق » (٣٣) ص ٦٠ احتجاجة الإنسان
على ذلك الوباء الذي إستشري في هذا الكون
الظن ، ويتبنى به هذا الاحتجاج إلى ذلك
التساؤل الخلاق

قل لي .. « أين الإنسان .. الإنسان ؟ »
ص ٦٥ . بهذا التساؤل .. يرتقي صلاح عبد
الصبور فوق تلك الصراعات الدامية بين
الإنسان والطب والإنسان والكبرى
الكلب على السوق .. هذه الصراعات التي
أطاحت بأهمية الإنسان ، مما إستوجب معه ذلك
التساؤل الخلاق « أين الإنسان
الإنسان ؟ » .

تكشف قصيدة « حديث من مفه » ص ٤٧
عن أحد الأعمال الشعرية البالغة الحساسية ، هو
أثرب ما يكون إلى تحقيق وظيفة الشعر في
السواء .

« أتبع أجساد النسوة
أتحيل هذا الدردف يفرق موضعه »

ويسير على شفة
حتى يتعلق في هذا الظفر

أو هذا التهيد يطير يملو هذا
الحصر

(وأعيد بناء الكون) .

إن أحد أهم وظائف الفن هي إعادة بناء
الكون ، حتى وإن تأسس هذا الإبداع على
عناصر الكون التي تحكمها القوانين . وهو
هدف كبير استطاع الشاعر في شعره ومسرحه
الشعري معاً أن يحققه إكمال تحقيق ممكن .
فإعادة بناء الكون لا تعني نظماً شكلياً لئلا يصير
المعثر . « بقدر ما نعيش إكتشافاً جديداً خلافاً
لحرفة جديده حيه بالواقع .

في ديوالية الآخرين « شجر اللبس » و
« الإبحار في الذاكرة » يقترب الشاعر من
الحكمة بمناها الفلسفي ، قد نرى في بعض

قصائد هذين الديوانين بعض الجفاف في صياغة هذه الحكمة . بيد أن تبرير ذلك يأتي من كون الشاعر هنا يهتم بما تجرته الشعرية الفريدة . . في الحياة والفن معا . فقصيدة وفصول متزعة (١٧) ص ٢٩ يفتك لنا الشاعر موقته من الشعر والشعراء واليهاب والحب والليل والتاريخ والخبرة والمعدل والمزعة والصدق والصمت . . ويرى في الصمت أبيل للسان والألحاز . أما قصيدته وتكرارها (١٧) ص ٥٥ فلها تكشف عن ذلك التمردد لتسليح ضد التكرارية . . تكرارية الزمان والمكان ، تكرارية القتل والقتلة ، فكاهات المزيهين وهزل الفكهين ، تكرارية الأنغام والأشعار . .

والأشعار عكس الأقدار
واسقط خستاراً في التكرار .

ص ٥٧

تلك هي بعض القسمات الجوهرية التي يتميز بها شعر صلاح عبد الصبور ، ليس فصيحا نيزا عن الشعر الكلاسيكي (الموزون المظفي) ، بل يتميز بهذه القسمات نفسها عن أقرانه من الشعراء المجددين الآخرين ، حيث يملك صفاء خلالي في رؤاه الاجتماعية . . فلما عن قدرته على اكتشاف العناصر الإيجابية في تجربة الإنسان .

باختصار ، فإن شعر صلاح عبد الصبور يتحرك في متفقه شديد الإنسان من التراث والتاريخ والروح . (أي فهم الواقع ومعالجه) عملية عناصره أقرب ما يكون إلى تحقيق المثال يستهدف الإنسان ، ويعتبره وسيلة للشرعية كذلك لتحقيق هذا الهدف . لهذا يجمع الشاعر داخل الإنسان بين كنهه أهل وأسمى ، وكونه وسيلة مثل لتحقيق هذا الهدف النبيل .

٢ - المسرح .

على الرغم من أن أحد شوقي كان له فضل الريادة في مجال المسرح الشعري ، إلا أن مسرحه وإيمالا ، يفتقد إلى شروط وقواعد الدراما المتعارف عليها ، هو أقرب ما يكون إلى الفصائل الثنائية ، كذلك الشاعر عزيز أباظة ، كان كسلفه ، أقرب إلى التعبير الجزل الكلاسيكي من إنتمائه الطبيعي دون الإحتياج إلى خلق دراما شعرية على نحو ما أنتجت الحضارة اليونانية (الكلاسيكية) . مسرحها الشعري الرفع ، أو حتى (الكلاسيكيون الجدد) ، واسين وكوروف في فرنسا ، أو شكسبير في إنجلترا .

أما إنجازات عبد الرحمن الشراقي فكانت تقترب على استحسان من عالم الدراما . . لكنها بنفس القدر كانت تفتقد قليلا من هذا العالم ، بقدر ما يحتاج الشاعر إلى التعبير عن مكنون عواطف وأحلام الشخصيات ومواقفها المسرحية . وكثيرا ما إنساق الكاتب وراء جمال

التعبير وملاوته على حساب الحدث المسرحي ونسقه وأضداد الصراع في المسرحية . شائق مسرحه أقرب إلى المحاوريات الجزلة . . القاطعة الصياغة . ومع ذلك فقد استطاع الشراقي أن يضع (شعرا) فضاءا للإنسان المعاصر فوق غنية المسرح ، فكان ذلك همه الأكبر وإنجازته الرفع .

يأتي مسرح صلاح عبد الصبور ليضع مسألة الإنسان المعاصر داخل نسق واضح وعقد هو نسق الدراما ، له ملامحه الصريحة وعناصره الواضحة . لذلك ، حفظت هذه الأعمال الشروط الجوهرية لفن الدراما كما هي عند أرسطو المعلم الأول . ومع هذا فلا يجب القول أن مسرح صلاح عبد الصبور هو مسرح أرسطي . . بل هو يحفظ شروطه الخاصة والتي لا يكون المسرح مسرحاً بغيرها .

يتحرك العالم المسرحي عند صلاح عبد الصبور بدءاً من ذلك التساؤل الفلسفي العام والعالم أيضا . ما هو العدل ؟ وما هو معياره ؟ كيف يستقيم تطبيق العدل في مجتمع الجاهل ؟ في مسرحية «مسألة الخلاص» (١٧) نجدنا منذ اللحظة الأولى في قلب المسألة . . حيث تحل الخلاص على جلد شجرة . وهو معنى أقرب إلى الصلب في المسحية . ثم من خلال التحليل الإستراتيجي ، أو «الإفلاش باك» تبدأ نتعرف على عناصر المسألة .

التبيل : ... يا حلاج ، إسع قولي .

لسنا من أهل الدنيا ، حتى تلهينا الدنيا . ص ٢٧

غير أن الحلاج لا يقتنع بأن يبقى بعيداً عن الدنيا . . بعيداً عن أحلام الجاهل والبسطاء . فقد حقق في الشمس ، غرقي ، وكان ما رآه .

الحلاج : هينا جانبنا الدنيا
ما نصنع عندئذ بالشر ؟ .

ص ٣٣

لقد رأى الحلاج رسالته في عدم الإستسلام على الواقع ، بل للشاركة بإعلاء هذا الواقع تحقيقاً للنيل الأعلى ، وفي سعيه للتصحر . . لا يرتكب الخطأ التراجيدي (المأزقيا) الذي يتسبب في مصرع البطل ، بل هو يشهد من أجل تحقيق مثله الأعلى ، وهو يرى الشر على النحو الآتي :

والحلاج : فقر الفقراء
جوع الجوعى ، ... السخ .
ص ٣٤ .

حتى ينتهي في النهاية لثالثا :
والشر استولى في ملكوت الله
حدثني . . كيف أغضى العين عن الدنيا
إلا أن يظلم قلبي ؟ .

جلبا . . يتنفع الحلاج إلى حاربة الظلم ومما منه بأن هذا الظلم قائم وموجود ويستمر في هذا العالم . لكن الشبيل يتجنب الظلم دون أن يتصادم معه . . وكل ما نأعرفه درب خلاصه وسير فيه يصحله سرا .

لقد آل الحلاج على نفسه بأن يجارب من أجل معنى إنسان للعدل . .



صلاح عبد الصبور

و الحلاج :

أنا إنسان نظاماً للعدل ويقعدن ضيق الخطو : ص ٥٥ .

وفي طلب العدل ، يتلج الحلاج خسرته الصوفية ، يغفوها ، يكشف أسرارها ، وهو يبدأ بملء جرد على مواصفات المجتمع الذي استشرى فيه الظلم ، وفي مواجهة هذا الظلم وأنحسار العدل ، لا يملك الحلاج غير الكلمات ، إنها سلاحه الحاد في وجه الظلماني .

إن الحلاج يتجه بسرعة وفي ثبات إلى غاية ، حيث يقترب من ذكره الاستشهاد الميسر . . على نحو ما استشده الحسين ، ويجفرا وهما بجاريان من أجل تحقيق العدل .

في مشهد حاكمية الحلاج يستعمل القضاء العامة في قتل الحلاج ، حتى يصبح بعد موته ذكره تلاحذ السلطة وتقتض مضجعا .

أبو عمر :

بل نحن قضاء الدولة لم نحكم

أنتم

حكمتكم فحكمتكم

فأمضوا ، قولوا للعامة

العامة قد حاكمت الحلاج

أمضوا . . أمضوا . .

أمضوا : ص ١٨٦ .

والمرسحة بعد هذا لا تسعى إلى إحداث الشفقة وتطهير عقل ونفس المتخرج من عناصر هذه الأمة ، بل تسعى إلى الكشف عن تلك القيمة العليا التي يمثلها الحلاج في وجه السلطة الغاشمة المظلمة . ويبدأ تتشكل قضية العدل في مأساة الحلاج - من غيبة المسرح إلى قلب الجمهور المتخرج . كيف يرى القضية وما هو دوره التاريخي الخلاق في فهم الظلم وفهم الفقر معاً ؟

فلك هو السؤال الذي يمكن به أن ندرك قيمة الحلاج . الشخصية والمرسحة على حد سواء .

تكشف الأبيسة تنتظر (١٩) عن ذلك النزوع الخلاق إلى تحقيق العدل . وهو هنا ليس منفصلاً عن بنائها الفني ، فكأن أن شكل المرسحة هو معناها ودلالاتها ، فإن والأبيسة تنتظر ، تحقق ذلك الحق التقديسي وأضحا وجليا .

هي مسرحية أقرب ما تكون إلى الشعائر والطقوس الدوامية البدائية والتي هي أصل ومثا للدراما على مدى التاريخ ، والشعرية المسرحية هي نسق من أنساق الفصل الإجماعي ، للممارسة الإيمانية مثلاً في

مثل ذلك الصيد والرقص والقصص والنزوع والرسوم . . . الخ . إنها تلك الممارسة الاجتماعية النفسية التي تنسق في فعل واحد مع الحياة .

نحن أمام لميرة تغرقت ، فقدت عرشها أو مكانتها الاجتماعية على نحو ما فقدت الكيكا مكانتها الاجتماعية الرفيعة في الدراما الإغريقية ، وعلى نحو ما فقد هاملت مكانته كذلك في دراما عصر النهضة . وإذا ما كانت الكيكا وعملت سيميان من خلال الفصل الدراسي الجديد لاستعانة مكانتها الاجتماعية المفقودة ، فإن وأبيسة صلاح عبد الصبور تنتع بموقف الانتظار والتأمل في ذلك الصراع التاريخي بين السمندل والفرنزل . فالسمندل قتل الملك والسد الأميره ، سعيها إلى إهلاك العرش والحكم ، ثم ولقي الفرنزل ليقتل السمندل ويعيد للأميرة عرشها للمفقود .

إن الصراع بين السمندل والفرنزل أقرب ما يكون إلى ذلك الصراع الدائم بين الساسة والفقراء ، إذ لا ينحصر السمندل وسما في استخدام الوسائل القذرة وصولاً إلى هذه . أما الفرنزل فهو شاعر ، حائل ، متأمل .

الفرنزل : لا أعمل شيئا

أحيانا أتأمل في الشمس إلى

أن تقرب

أو في الليل إلى أن تشرق

أرخص أحيانا في أفراس الحلال

أحيانا أكتب : ص ٧٤

وعندما يقتل الفرنزل السمندل ، يتجه إلى الأمير قائلا الفرنزل : . . .

يا إمرأه وأميرو

كوني سيده وأميرو

. . . الخ .

ص ٥١

إن الفرنزل هنا يتفصع الأميرة موضعها الصحيح ويعيد الإتيان والصواب إلى ميزان العدل للتأمل .

تعد مسرحية « مسافرليل » (٢٠) بيانا سياسيا وأضحا ضد الفهر والظلم ، مع احتضانها بشروط وقواعد الدراما في تكوين والحدث وتصاعد الصراع وصولاً إلى الأثر الشامل أو النتيجة النهائية . فراكب القطار لا يعيش رحلة هذا القطار فحسب من مكان إلى آخر ، بل هو يعيش كذلك رحلة الفهر الواقع عليه من حمل التذاكر . والصراع في هذه المسرحية ينشأ بين القاهر والمقهور ، هو صراع أنثى أبدي ، يملك فيه عمل التذاكر (القاهر) كل أدوات الفهر الإجماعي ، وهو قاهر يبدأ منذ عصر « سبارتاكوس » حتى هنتر وجونسون وبيجين ، ومع ذلك فالراكب (المقهور) يسعى بكل

الوسائل والحيل إلى نقادى التصادم مع عامل التذاكر ، بينما يسعى في المقابل عامل التذاكر إلى خلق (أو اختلاق) مواقف التصادم مع الراكب ليجد لنفسه البيرد المناسب لممارسة الفهر .

وعامل التذاكر هذا هو في جانب من جوانبه رمز للمؤسسة العسكرية ، فهو يرتدي العديد من الشرائط الصفراء ، وكلما خلع واحد منهم ظهرت الثانية بلونها الأصفر للمعاد ، يراه عامل التذاكر لون الذهب الواهب ، أما الراكب فيراه لون الداء والويله ، لون الموت حتى وإن لم يصرح بذلك علانية .

عبرت الراكب في ذاكرته ، فأخرجت لنا هذه القيثارة ذلك التاريخ الأسود من الفهر ووسائله الشعة ، للحادية والنفسية . وهذه التذاكر بلا شك ليست معزولة الصلبة عن الواقع الاجتماعي الذي يعيشه كل من الراكب وعامل التذاكر والراوى معا . في ذكره كل منا رصيدا هائلا من الواقع الاجتماعي ، وسين تفرج هذه الذاكرة عن هذا المخزون الاجتماعي ، فإثنا في الواقع نرى حياتنا ، نرى أنفسنا ، نرى جمعا كاملا ، واضحا وصرخا ، يتصارع ، يتسلط عصر فيه على آخر ، حتى يقتله كما قتل حامل التذاكر الراكب .

إن صلاح عبد الصبور في هذه المسرحية يكشف عن عناصر ذلك الصراع بين الراكب وعامل التذاكر ، وكلما تغير شكل المجتمع وتغيرت طابعه علاقات وقرى الإنتاج الاقتصادي ، لا بد وأن يتغير - فيما لذلك - شكل الفهر ووسائله المناسبة لكل عصر . وما قتل (موت) الراكب سوى احتجاج يتزف للأوسى ضد الفهر الواقع عليه . فإذا كان موت السمندل في الأمير تنتظر ، بعد العدل إلى كون لفظ ويختل ، فإن موت الراكب في « مسافرليل » هو احتجاج ضد استمرار احتلال ميزان العدل .

عامل التذاكر : لحظة

لا بد لكى يجرى العدل

من أن نحفظ للعدل مظاهره

لرسمية .

الراوى : هذا حق

فالعامل بلا مظهر

كالرأه دون طلاء

كالكسرح - مسرحنا هذا - دون

ستائر .

لهذا فالعامل يقفز كى يجلس في

أعلى العربة

فوق الرف الشيكى

يلبس ساقيه ، ويؤرجع قدميه

على رأس الراكب

لا تنتدوها هذا أيضا حق .

لقدما قالوا

إن القانون

سوق رؤوس الأفراد .

ص ٣٢ .

مسرحة « بعد أن يوت الملك »^(١١) صمد صلاح عبد الصبور ثاني إلى عالم الدراما الأول ، عالم الشعر المسرحي أو الغضب الدرامي ، حيث يتجهر الصراع واضحا وصريحا بين العديد من عناصر التشخيص . نحن هنا أمام صراع واضح بين الملك والشاعر ، الملك يمثل السياسة ويتكبرها أو استراتيجيتها ، أما الشاعر فيمثل الحلم الإنساني للشجدة وللتناقض بسبب الحياة والمستقبل .

لم يقدّر الملك أن يمنح زوجته طفلاً ، حيث سيطر الماضي الكتيب على الملكة . لكن الملكة تزعج إلى المستقبل ، تبني أن تتحرر من سيطرة الماضي على حياتها ، وبعد أن يموت الملك ، تطالب الملكة من المؤرخ والوزير والغاضي - كل في حله - أن يمنحها طفلاً ، تطالب به إلى ألقى للمستقبل ، غير أن أحدا منهم لا يجير على الإقدام على هذا الفعل إحتراماً لتذكرى ملكهم ، وفي النهاية ترضى في الشاعر ملاذها الأخير . فتشأ الأخير بينها وبين الشاعر ، ويرحلان إلى الطبيعة ، حيث تكون حياة الإنسان في أبسط عناصرها واضحة بلا زيف .

غير أن حلماً مغزى بهه بالقاضي والوزير ، يطلب فيه الملك أن تنام زوجته بجانبه ، فيأمران الجلباء باستخدام الملكة وقتل الشاعر ، لكن الشاعر يعلم كيف يجارِب فهاضاً من الملكة ، السومز ، الأم ، الحبيبة ... الخ . ، وعندما يتصر بتأجيل الحنين داخل نفس الملكة للحصول على الطفل .

« الملكة : يعطيني هقل من

يعرف كيف يشاغل بالزمزار ويغني

ص ١١٤ .

وهنا يتحول الشاعر من كونه مجرد شاعر إلى شاعر مقاتل ، لكن الحاشية تتكهن من خفقت الملكة ثم دعوها بجانب الملك الذي قاومت منه رثاثة الصغر . وبعد عاكسة الشاعر قرروا تقسيم جسم الملكة بين الملك الميت والشاعر . ذلك كان الحل الأول ، أما الحل الثاني فينحصر في إنتظار إبن الملكة حتى يكبر ، ويذهب لإستلام العرش ، لكنه يرفض أن يعيش في هذه الأنقاض ويرحل بعيداً من هذا الحراب ، وفي الحل الثالث يعود الشاعر مع الملكة إلى ملكها وعرشها ، يستجانب مما أحلام المستقبل .

يتحرك صلاح عبد الصبور في هذا النص ضمن عالم من التجريد الخلاق ، وهو جوهري يد لا يستعمل على الواقع ومكوناته ، بقدر ما يضرب

في قلب هذا الواقع ، إن التجريد هنا خطوه أشد استيعاباً للواقع وطرحاً أكثر حدة تنتفضها .

يتحقق هذا بتلاوة الشاعر لتأنيده الشعر والسيف معاً ، فهزم بالسيف كنهه الماضي الميت الكتيب ، ووضغ لنا بالشعر أحلام المستقبل .

لقد انتصر المؤلف هنا للشاعر الإنسان ولكلمته معاً ، الشاعر المقاتل ، الذي يتحرك في إنذاع يقضي وعقلان لينشر العدل والحرية في عالم سيطرت عليه قوانين الماضي وقواعد السلفية والتخلف .

تجسد مسرحية « ليل والمجنون »^(١٢) تجرعه شاعراً لتأنيده الحلافة في الشعر والحياة على حد سواء . إنها إحتياج أقرب إلى التمرد على الإحباط والظفر وسيطرة الماضي على الحاضر والمستقبل معاً . حيث تتعقد وتشابك مستويات وعناصر الصراع حتى تتجذر من مسألة سعيد ، دور النطق في عصرنا الحديث ، شك ، ترحه ، إضغاثه في إلفه حلافة حب صوبه مع ليل ، إن سعيداً يجارِب هراس وفترته ، وهو في هذا يخال دون كيثوث كآلم عالم بملك صلاح عبد الصبور في مفتاح المسرحية .

إن ماضي سعيد التص يقف حائلاً دون المشاركة الإيجابية في الواقع الإجتماعي ، وفيه أمة الظاهرة هي دليل قوى على إضغاثه وتصنع نفسه وعقله ، حيث ترسبت هذه التجربة المريرة في لا وحيه وكانت صدى لتجربة هو الشخصية في الحاضر والمستقبل معاً . ولأن سعيد شاعر ، فهو يرى الواقع الإجتماعي المتهترى قبل التوقف بسعدان الشاعر . وفي قصصه الباردة « ويبيت نبي مهزوم يجعل قلباً ، ينظر نيا يجعل سيفا » يكشف لنا عن طبيعة ذلك الحراب والدمار الذي تأصل واستشري في واقعنا الإجتماعي ، بل ويكشف كذلك عن طبيعة سعيد الحرة ، والتي هي صدى للواقع الذي يعيش فيه . في هذا المتأرجح فيلسف فيه صلاح عبد الصبور مطلبه - أو مطلب بطله - في الحياة والحرة والعدل ، على نحو ما صاغ شكسبير متأرجح هائلته الشهير ، والفردي فرج متأرجح سليمان الحلبي والوزير سالم . بيد أن صلاح عبد الصبور هنا يتجاوز حدود الفلسفة والتفلسف إلى إنجاز نبوءة الفلدة . .

« رعب أكبر من هذا سوف يجيء »

ص ٧٥ .

وهو في هذا يطالب القوي الوطنية أن تتشدد سلاحها ضد هذا الرعب القادم . لكنه - بنس - قدر الإخلاص - يطالب من المخلص أن قدم سرخ بإشتاق حسامه .

إن الحياة التي مرستها ما سعيد له ، يتأهله في الواقع غياته حسام الذي كان يعمل في الأمن العام وتؤذيلاً ضد حسام ويسعى الرق إلى منزل حسام . . فيفاجئون بوجود ليل في بيته ،

بصطلم بها سعيد ، فتعنت أزمته وبخته الكبرى ، وفي النهاية يقرب سعيد من منطقة الجنون ، ويكون هذا الجنون نوعاً من التمرد على سيطرة الماضي وفقدان الواقع . لكنه لا يفقد الأمل في القادم .

« سعيد : أنا وقت مفقود بين

الوقت

أنا

أنا أنشطر القادم

ص ١٢٧ .

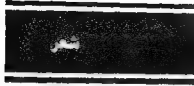
وهو ليس إنتظاراً سليماً « جرد » ليكيت ، بل هو إنتظار يدعو الجميع إلى المشاركة الإجتماعية الحلاقة نحو تصحيح عناصر الإختلال في هذا الكون القفط ، إنطلاقاً بهذا الواقع نحو صباغة أمثل للمستقبل .

لقد ألقم صلاح عبد الصبور صرحاً فكرياً شامخاً ومتكافلاً في الشعر والمسرح على السواء ، تكاسات أفكاره صدى حقيقياً للواقع ، واستشرافاً خلاقاً للمستقبل .

إن قيمته الفكرية الرقبة تنبع من ذلك الفكر الإنساني والتطمي الخلاق ، والذي يحفظ لقيم الحق والخير والجمال شروطها الإنسانية الزهيدة

الهوامش

- ١ - ديوان « الناس في بلادى » (دار الشروق) سنة ١٩٨٦ .
- ٢ - نفس الديوان السابق .
- ٣ - نفس الديوان السابق .
- ٤ - ديوان أقول لكم (دار الشروق ١٩٨١) .
- ٥ - ديوان أقول لكم .
- ٦ - ديوان أحلام الفارس القديم . (دار الشروق سنة ١٩٨٦) .
- ٧ - نفس الديوان السابق .
- ٨ - نفس الديوان السابق .
- ٩ - نفس الديوان السابق .
- ١٠ - نفس الديوان السابق ص ٦٠ .
- ١١ - ديوان تلمات في زين جريح (دار الشروق سنة ١٩٨٦) .
- ١٢ - ديوان شجر الليل (دار الشروق سنة ١٩٨١) .
- ١٣ - ديوان الإبحار في الفكرة . (دار الشروق سنة ١٩٨٦) .
- ١٤ - مسألة الحسلاج (مطبوعات دار القلم سنة ١٩٧٧) .
- ١٥ - الأميرة تنظر (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨١) .
- ١٦ - مسافر ليل (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨١) .
- ١٧ - بعد أن يموت الملك (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨٣) .
- ١٨ - ليل والمجنون (مطبوعات دار الشروق سنة ١٩٨٦) .

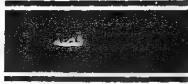


« فِدَاة »

د. كمال نشأت



هواك
نسيح عنكبوت
من نقطة يبدأ
ثم فجأة تراه مصيده
وفجأة
ينفلت الجناح
مهاجراً
للجزر البعيدة
تثقله الرياح
مجرحاً يعود
يسقط عند البات
وحفلك السعيد
يموج بالأصحاب
ودمه الشهيد
يُشرب في الأنخاب ♦



في بيت العن

خيرى عبد الجواد

● من يحكى للرمال

فتكلم فى الكلام يا أحباب

لأن أمى حين ماتت ، كان من براها يظن أنها نائمة بحكمة الله تعالى .

فكيف كان ذلك !!

صلوا على الحبيب :

لما قال الحكيم أبى : النملة ساعة القضاء قوت الثعبان .
تهدت أمى ، ونظرت إلينا فى حيرة ، ثم قالت بعد أن ذرفت عبرة :

أكمل يا حاج :

فقال الحكيم أبى : والمبد الصغير يأى دوما قبل الكبير .
وكنا حولها ، أمى المريضة بداء الكل الذى دوغتنا ولم ينفع طب الأظية . قالت أمى وأخلت تشوح يديها فى فضاء سقف حجرتنا الدافئة : والليل لا أنام الليل ، وسببه فراخك يامنور كوم الضيع . قال أبى : حديثنا يا أم العيال كيف جلدك مولانا أبو الفتوحات عبد الله الضيعى ، فاستطابت أمى الحديث :

لحظة أتانى فى المنام ، ضم نفسى إلى نفسه فكادت أطارق أحيى لكنته طمأننى ، وأشار لى بالكلام وأذن فبدأت بالشكوى ، طبيى ممى جرح واجعنى ، أخاف أقول آه لكلام الناس يوجعنى . طيبط على ظهرى لكان برداً وسلاماً فأكملت :

الصبر منى إشتكى يا طيب .

الحق أقول لكم يا أولاد أمية ، طيب خاطرى ووعدن بالشفا ، ومداواة كل مجارعى . قالت أمى ثم ملحت على سريرنا العمدان وثامت وما عادت تصحو - فكيف !!

فتكلم فى الكلام أيضاً يا ناس :

لأن أمى قبل ذلك بإيام ، حنت كفى يديها ومشطى قدميها بإحشاء المخلطة بالقرى ثم قالت : نفسى أزور مولائى أبو السعود - هكذا أمرنى مولائى الضيعى حين قال لرمى حولك يا أمية على أصحاب الطريقة ، فهم أولى بالشفا ، إنهى لأخى أبو السعود فهو ضميم .

حملناها على أكتافنا هى التى لم تحمل من قبل ، أنظروا إليها لما وقفت ترقص كما الرهوان يوم نجحت أغنى ، وقغى وتطرب السامعين : من الثانوى للكلية . . والمجموع قرب على اليه . فانفطر قلب الأعداء وإزدادوا حيرة على حيرة ، ولا لما رجع أبى من بلاد الحجاز فملقت « الكهارب » على باب بيتنا ووقفت تنتظر الحاج الذى عاد يحمل فى رقبته عنقوداً من التين البرشومى الناشف فرحت به أمى ، ولم يحفظ من حديث الحج سوى المرولة بين الصفا والمروة كما « الزناجرة » ورى الجمرات التى أصابه منها أكثر مما أصاب إيليس - يقول أبى . ولما حملناها كانت أمى ثقيلة ، فإن الكلية حين يصيبها العلم تنقل الجسم المليل وتصيبه بالوخم - تقول أمى .

حين اقتربنا من المقام زغردت أمى وأشرقت دمعان على خديها ، وكنت أقرب إليها من يديها فمسحت دمعتيها وتفاعلت .

قلت : ما نفع دواء الأظية ، فهل يشع زار الكدية 19

إشتريت لأمى كوز ماء مالخاً من جنب المقام ، شربت أمى من ماء الشفا وفسلت وشفا ، وشلعت جلبانها الأسمر القظيفة ولسلت بالماء على بيت الداء فشمرت بالشفا من وقتها وساعتها .

قالت : الآن ، أنزل الذقة

وقالت : أنا أسس بزوال الداء .

هللنا وكبرنا وحملنا إلى الذقة .

جلست أمى وجلسنا حولها لى نرى ونسمع ولا نتكلم .

يبتئنا حتى نذهب إلى المدرسة ، وحتى لا يبيعها فتضع في زحمة
مدن اليؤساء .

وكان أن زوجة خالي - الله يستره - من ابنته ، حتى ترى
أولاد أخيه ، وتلم اللحم الصغير وهي الصغيرة . نفس
ماحدث مع أمي لما تزوجت أبي كي ترى أولاده الثمانية وهم
عنها كبارا فثقلت الغم والتكد حتى ماتت ، وكانت تدعو في
السر والعلمن : حسبي الله ونعم الوكيل فيك يا أبي مرشد ،
وأنت أيضاً يا أم زينب .

هو الولد « بابل » سبب كل هذا وأكثر ، وإذا شرفتوموني -
أدام الله فضلكم - فتضلتم معي بالذهاب إلى كوم الضبع
بلدي - كذا بلد أمي وأبي - فسوف ترون على الطيبة رجلاً
مثل فعل الجانوس السائب ، يتمرغ في فقر خالي ويتنازع على
أربع قصبات هم إرث أمه الجبازية عن أبيها مرشد ، ويهدده
بطلاق إبنته وتشريد عيالها إذا لم يعطه القصبات .

وهو الآن يشفي يدعه أمه عليه لما وقفت في ليلة مولانا أبو
الفتوحات عبد الله الطيبي وشلعت شعر رأسها ودعت عليه
بالصوت العالي : ألهي ما تكسب ولا تريح يا بابل يا بن
الجبازية أنت وأبوك يحجمه في تربته ، يا وارت طباعه الحسيمة
وشارب كيتا البطل الحديدية .

وكانت أمي على فراش الموت لما جاء بيكي طالباً السماح ،
فنظرت إليه نظرة موت وقالت : من لا يبيكي علي وأنا حية ،
وقت الحلمات يوفّر دمعه . فإزداد حسرة على حسرة ، وأيقن
بالهلاك والشقاء الأزلي على أيدي أمه الجبازية . وغالته أمانة
لأن دعهما مستجاب .

وهو الولد الحزين ابن الحزن الذي جاء لأمي بالليل ،
وأمه على فراش الموت ، متاعباً إيها : تعالى شوق أخذك
تموت . وماتت خالتي ليلة الجمعة الحزينة ، أعقبتها أمي في
نفس الليلة من ديسمبر الأسود بعد عام - وهذا إتفاق
عجيب - يا سادة - ما غيرناه قط .

● الموت أصله حكاية

* * *
المقتلة :

أول كلامي أصل على النبي .

تبي عري لم يعد نوره نور :

في البداية أقول - إسم الله على السامعين - أنني صحت
من نومي مبكرة كالعادة ، ولكني بدت في هذا اليوم لأنه يوم
عيد ، طلعت فوق السطح لأجمع بعض أقراص « البجلة »
نزلت أشعلت الفرن ، جلست أمامه وحوالي دوائر الرقاق ،
أحضرت الصوان ، غمست السراق في اللبن ، أدخلت
الصينية الأولى في الفرن وأخذت أعمل في الثانية ، أحضرت

أول ماسمعت ، سمعت دقة « الغيطاني » فيا قامت .

وثاني ماسمعت ، سمعت دقة « سلام ياللاً » وما قامت
أيضاً . وثالث ماسمعت ، سمعت دقة « السوداني » قامت
رحت كما فزال البر . هللنا وكبرنا أن قامت أمنا بالسلامة ،
ويدأت هتير هزا يسر الناظرين . قلنا : هزي يا أم جزعك
واهتزي ، لعل المرض « يتفرط » ويسرأ البدن العليل من
علته .

علا وارتفع صوت « الصبييت » وأمي ترقص بين يديه ،
وكل من له نبى يصل عليه :

ليه يا حمام بتنوح ليه .. بتنوح ليه
تكرتنى بالجاباب .. يابوعطال

الله وأكبر ، هفتنا ونحن نرى أمنا ترقص رقصة ماخبرناه من
قبل

راغين تغيبوا منه .. ولا تغيبوا إثنين

راغين نغيب على الدوام .. ما تتوحش يا عين

رقصت أمي رقصة الأورة التباطة التي حكمت عنها وقالت
عجيباً ، كيف ترقص وهي ذبيحة !! ثم أنها دارت دورتين ،
ووقعت على الأرض مغشياً عليها مدة ساعة زمانية ، رأينا -
والشهادة لله - العفاريات وهي تنط من جسد الغالية ، قلنا هي
العفاريات إذن سبب مرض أمي . وقلنا لا بد وأن أمي قد
شفيت الآن ، ثم أزم العفاريات تنط من جسد أمي وتبرطع في
سياء الزار .

لكن أمي صعدت إلى السرير ومددت يديها وماتت

* * *

● الولد بلبل والكلب سامبو

هو الولد « بلبل » صاحب العربية السريعة والكلب
« هول » الذي يجري وراءها كلما نادى بصوت عال : تعالى
يا سامبو . فيأني سريعاً سبب موت أمي .

وهو الولد « بلبل » صاحب الأعمال الطيبة والذي فعل مع
أمه الجبازية لما مات أبوه ما تفعله كلاب الحارات ، حين يباع
البيت الكبير العالي فماتت الجبازية من وقتها وساعتها حزناً
وكمداً على يثائها الخمس الصغير من حسن أبي صبيحة ، بعد
أن أصبحوا دون سائر يسترهم .

وهو الولد « بلبل » الذي هدأ أمي « بالففر » إذا لم تمش
من بيته الذي لم يعد بيته سوف يقتلها ، لما ذهبت إليه تحاول
إصلاح فرعه بعد أن مال وهي الوصية على أولاد أختها
الجبازية .

وهو الذي يباع حريته السريعة جداً ، ولم يجد كلبه سامبو
ما يجري وراءه فمات حزناً ، وجاء يرمي بدنه على أولاد خالته
نحن ، فطردناه شر طردة ، وممتنا أخته الصغيرة من مغادرة

اللحم المقروم من ذبيحة الأس ، وضعت شريرة رفاق ، فصلت بينها والأخرى يقطع اللحم الصغيرة ، لما انتهت منها وضعتها في الفرن ، قلت : لابد أن صلاة العيد على وشك الإنتهاء ، لابد أن أبو عطية على حضور الآن هو والعيال وسوف يجيئون الصوايا جاهزة . قلت : كل عام والدنيا بخير ، وربنا ما يقطع لي ولكم عادة . فجأة سمعت الباب يفتح ، قلت ها هم قد أتوا ، فتحت الباب ، كانت « أم العز » امرأة راضى الجزار تردى السواد وتبكي ، إيتيتك ، قلت : ماذا حدث !!

قلت : عمى أمية تعيش أنت .

خبطت على صدرى : يا عين أمك يا ضنئى ، ياصبيقى يا حبيبى ، كانت أمية تربية يدى ، وكنت أحبها حباً كبيراً ، لم تكن تنطق العيبة من حنكها وبها من العقل الملوذع على البلد لكفها .

الشهادة له - يا ناس - أحسست أن هذا العيد عيد شؤم على البلد .

قلت : متى توفيت .

قلت : جاموا بها مساء أمس ، وكانت الروح فيها ، لكنها ماتت حين وضعت رأسها على سرير أمها وأبوها .

قلت : ليتنا تولمها هذه الميتة ، ماتت في ليلة مفترجة .

إرتديت ملابسى وخرجت معها بعد أن أخرجت صوايا الرفاق من الفرن وهى لم تتضح بعد ، ومن له نفس لأكل الرقاق .

ولما وصلت المنزل وجدت أم كبيرة ، ووجدت العمويل والصراخ والبيت شملة نار . ليست صغيرة ياروح أمها ، ربنا يصبر قلب أهلها ، وكانت البلد كلها متغلبة ، الجميع حزان على فقد أمية . دخلت عليها وحلى ، كشفت وجهها فوجدتها - سبحانه الله - كأنها نائمة وليست ميتة ، ورأيت وجهها يشع نوراً فيملا الحجرة أنصحت عليها قبلت جبينها ، كان ساخناً - أقول - كأنها نائمة وليست ميتة سمعت صوتاً يترتل القرآن ترتيلاً من داخل الحجرة - تعجب - بحث عن آلات القفل فوجدتها كاملة ومعدة خير أعداد ، قمت بخلع ملابسها تحركت يدها لتستر عورتها ، ووجدتها يتشم وتظفر إلى الأعلى ، حدث الرب وأثنت ثناء متصلاً جليلاً ، شمرت كسى وبدأت في تجهيزها ، سمعت بكاء النسوة وعليدهن فخرجت ، قلت : لا تمددن على المرحومة ، فالرب يرعاها وكلنا أموات ولاد أموات ، دخلت مرة أخرى ، لم أقالك نفس وغشى على مدة ساعة . ليلتى لحظة دخلت عليها ، وجدت حواليلها ناس كثيرين يرتدون أبيض في أبيض ، يكلمونها وتكلمهم بلسان عرب فصيح ، ووجدتهم يقومون بتجهيزها . حين ألفت وجدتها جاهزة ، ورافعة المسك

والعنبر قملًا الحجرة حتى أتى كدت أفارق من شدة الراحة ، خرجت من الحجرة لأكلهم أحدًا من شدة العجب ، ومن عظمة ما رأيت فسبحان الله قادر على كل شيء .

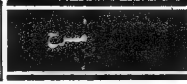
● الملُحَد :

أول ما تبدى نصلى على النبى نور المكمل من جبينه لاح :

بصرامة ربنا ، أنا الشيخ عطالله جاد الرب ، رأيت ما لا عين رأت ، وسمعت ما لا أذن سمعت ، ولا خطر على قلب بشر ، إذ جاعنى أهل المرحومة أمية مرشد ، وكنا صباح العيد الكبير ، يدهونى لأقوم بدفنها ، وأنا كنت مريضاً مرض الموت الذى لا شفاء منه كما قال الأظية ولأن المرحومة هزينة على أهل البلد جميعاً ، وعلى أنا الذى رعيت صياها ونشأتها الأولى ، فقد خرجت ثم أتى تحاملت على نفسى واستندون حتى المقبرة وتركون حتى يقوموا بتجهيز المرحلة رحما الله ماتت في ليلة مفترجة ، هيه ، أتمم السابقون ونحن اللاحقون وكل من عليها فإن .

كنت وحلى ، والبلد كلها مشغولة بموت أمية ، الحزن عم الدور كلها ، إنكلت على الله وقلت ربنا يسلِّم وأقدر أفتح المقبرة ، مددت يدى لأنزع قوالب الطوب فإذا بها منزوعة تحسست القفل فوجدته مفتوحاً أيضاً ، بصرامة ربنا تعجبت يا سادة - ولما دخلت لأجهز اللحد وجدته جاهزاً نظيفاً ومندى بالمسك والزعفران . ورافعتها تشم على مسيرة يوم وليلة - إزداد عجبى والله - وسمعت من الداخل أصوات تقرأ تبارك الذى بيده الملك وهو على كل شيء قدير - سبحانه الله - جاءت الجنائزة وكانت حارة والناس تكاد تموت نفسها ، وضمو الخشبة أمام المقبرة ، ناولون أمية فسميت عليها ولم يدخل معى أحد ، والميت ثقيل الحمل ، وهم يرفلون شدة مرضى ، المهم أتى هزمت وحملتها وحلى ، وإذا بالخشبة خفيفة على يدى ، ورأيتها نفلت من تحت إبطى وترتفع في سماء المقبرة فتتخطى أربع جثث كانت قريبة من الباب ، ثم أنها استقرت في لحدها ففرحت أنها من الأولياء الصالحين ، وأنها ضميضة مولانا عبد الله الصبى ساكن البحر . أخذت حفنة من تراب القبر بكفى وقرأت عليها بسم الله ومن الله وعلى ملة رسول الله هذا ما وعد الرحمن وصلى المرسلون ، إنا لله وإنا إليه راجعون .

إقتربت من اللحد ، ركعت أفك أول رباط في الكفن فوجدته مفكوكاً ، ووجدت اللجنة معدونة ناحية القبلة ، وضمت حفنة التراب تحت صدغها اليمين ، خرجت وأنا أضرب كفاً بكف ولا أكلم أحدًا . وكتب الله أنا رجعت بيتى أرمع كفا فحل الجمل بعد أن كنت لا أقدر على السير بفردى خطوة واحدة ، ومن يومها لم يدخل المرض جسدى - وكل من عليها فإن ●



لا يكفى خلق الروح ، لإيد من إسكانها جسداً
وإسكانها وإمكانها جسداً لا يكفى ، لأيد من أن
يعبر عنا ذلك الجسد تمبيراً حياً كاملاً ، بأن
تكون له طريقة خاصة في الدعاب والمجىء ، في
الدخول والخروج ، في البكاء والضحك ، في
الصمت والكلام ، لأيد من أن تتماثل طرق
الكينونة والفعل ، والتألم ، وتؤلف فردية
حقيقية ماثلة للعيان ، تقابلها وتعترف عليها ،
وتعاطفها بلا كلفة ، يحتاج الرجل المتفرج هذا
الجسد ، والممثل هو الذى يعطيه إياه .

وهذا معناه أننا بإزاءه فن الممثل أمام لون من
الحلق الفنى ، تماوتت ملكات الطبع ولقدرات
الوجدان ، على ابتداء صورته المعنوية ، ثم
تجسد بعد ذلك تجسداً مادياً في أداء الممثل بين
صوت وإيماءة وحركة ، بحيث يذكره السمع
والبصر .

وهنا يبرز هذا السؤال . . هل يؤدى الممثل
دوره أداء أقرب إلى الطبيعة أم أنه يصطنع بعض
التطوير أو التحوير لزيادة التأثير على الجمهور ؟

بحسب أخرى . . هل تفسى شخصية الممثل
كل الفناء إذ يتلبس بشخصية دوره ، بحيث
يعيش بوعى دوره فقط ، أم أنه أذنبها في
شخصية دوره ، يعيش بنوعين من الوعي ،
ويعيش بنوعين من الشخصية في وقت واحد ؟

إن الإجابات على هذه الأسئلة تجرنا إلى
الكلام عن وجهات النظر المختلفة في ماعلة في
الأداء التمثيل من حيث موقف الممثل من محاولته
أن يكون هو شخصية دوره . ومهما اختلفت
التيارات والمذاهب الفنية الحديثة والمعاصرة
لأنها تكاد تجمع على رفض محاكاة الطبيعة في
الفن ، سواء أكانت هذه المحاكاة في الأداء أو
الشعر ، في التصوير أو الموسيقى ، نقلاً عن فن
التمثيل أو فن الأداء التمثيل .

وفكرة محاكاة الطبيعة في الفن ، وإن سادت
أوروبا في الربع الأخير من القرن الماضي ،
وأوائل القرن العشرين ، بسبب المذهب
الواقعي ، فإنها سرعان ما أفلست . عندما
عجز المسرح عن أن يكون صورة طبق الأصل
للواقع ، وعندما عجز الممثل عن محاكاة
العمل فوق خشبة المسرح بما يجري في الطبيعة .

وهكذا هاد المسرح من جديد إلى بنوعه
الأصيل ، وجوهه الخلقى ، وهو إحياء صور
من الواقع دون أن يكون هو الواقع نفسه ، لأنه
وإن كان هو الواقع نفسه لأنه وإن كان من
الواقع إلا أنه ليس الواقع كله .

ولن قول أقرب إلى الفهم كما يقول أستاذنا
زكى طليمات :

«إن المسرح هو إحياء صور من الواقع ، أو
هو تمويه الواقع وإن شئت فقل . . خداع
بالواقع ، فالممثل والحالة هذه إذ يتصنع
شخصية دوره إنما يحاول جاعداً أن يحيى صورة

وبذلك يصيح فن الممثل بالنسبة إلى النص
المسرحي ، هو الأداة الأدبية التي تجسم معانيه
جملة ، والوسيلة البشرية التي تكشف أفراسه
تفصيلاً ، وعندما نقول فن الممثل ، فإننا نقصد
هذا الفن بوسائله الخاصة والمعنوية ، تلك
الوسائل الخاصة التي تتمثل في التعبير بإحلام
والإيماءة والحركة ، والوسائل الأخرى المعنوية
التي تشمل الفهم والإحساس والاتصال
والتخيل والتصور .

وهي جميعاً أدوات الممثل في عملية الخلق ،
والتي لا تقل أهمية عن المصور أو النحات ، أو
الشاعر أو الموسيقار ، وذلك بطبيعة الحال في
حدود النص المسرحي . فليس الممثل مجرد خيط
سميك أو رفيع يصل ما بين المؤلف والمتفرج ،
ويقل رسالة ليس هو صاحبها ، وإنما هو عنصر
أهم من ذلك بكثير ، عنصر له الكفاءة الخاصة ،
ومواجهه الذاتية التي يستطيع بها أن يثرى العمل
المسرحي كله ، وأن يحقق الصلة الروحية بين
المسرحية وبين الجمهور .

إن للممثل هو الآلة الموسيقية التي يعزف عليها
لتخرج كلمات المؤلف ، وهو الشخص الذي
يستطيع بمواجهه وملكاته . فوق قيمة النص ،
وفوق جهد المخرج ، أن يصنع من الكلمات
التي كتبها المؤلف ، والتوجهات التي رسمها
المخرج ، شحنة روحية ووجدانية ، تسرى في
وجدان المتفرج ، وتحلق به في سمفونات السحر
والخيال .

وهذا ما عبر عنه الممثل الفرنسي الكبير
كوستانت كوكلان بقوله في كتابه من والفن
والممثل :

«والممثل خالق حتى لو قام بتعثيل حلم رآه
أحد الميافرة ، فلك أن هناك دائماً مسافة كبيرة
بين النموذج الحى والنموذج الذى نحلم به ،

جلال العشرى

حينما ابتدع اللحن البشرى كتابة المسرحية
أو التمثيلية وهى القصة التي يقوم الممثلون
بتلخيصها ، تطور التمثيل من مجرد التقليد المطلق
إلى مرحلة يتخذ فيها الكلام والحركة والموضوع
الذى يجري فيها يتمس مكتوب وهو المسرحية .

وبقيام المسرحية ، انتقل التمثيل إلى فن
التمثيل ، إذ أصبح التعبير مفيداً في مضمونه
ولى وسائله ، وخاصة نظام مرسوم بحكم
يستهدف تمثيل الواقع ، ومطابقة الحياة .
وبهذا قام كيان فن التمثيل ، وهو ما يسمى
أحياناً بفن الأداء التمثيل .

ويعرف أستاذنا زكى طليمات فن الأداء
التمثيل بأنه «توجيه القول والحركة والإيماء إلى
إحياء شخصية الدور الذى يؤديه الممثل تبعاً كما
رسمته المسرحية وسجلت من معارف خلفه ، ومن
ملاحظ خلفته ، وليس كما يريد الممثل طبقاً
لمزاجه الخاص ، الأمر الذى يتطلب من الممثل
أن يتلبس بشخصية الدور ، يتكلم بلسانه ،
ويومى بهاله ، ويتحرك بنطق سلوكه ، كما
هو مسجل في المسرحية» .

وهذا معناه أن فن الأداء التمثيل يقوم على
دهامين أساسيين : الأول هو القدرة على
تلبس بشخصية الدور ، والأخرى هي القدرة
على امتلاك ناحية من الإلقاء ، الذى يمكن
بواسطته تجسيم هذه الشخصية عن طريق
الكلام والإيماء والحركة .

من شخصية هذا الدور، أو يأتي بشبه له، والصورة والشبيه كلاماً، ليس الأصل كلاماً، وإن كانا منه، كما أن التمثيل والخدعة ليسا الواقع والحقيقة،

وهذا معناه، أنه إذا كان من الضروري بالنسبة لنا أن نبدأ من الواقع فعل شريطة أن نسمو به، ونخرجه، بحيث نصل إلى ما هو عام، وبالتالي إلى ما هو ذهني، بحيث يصبح الممثل كالبشر الآخر، كاتباً يريد أن يخلو الدور، بمعنى أن يعيد نقله أو أن يبعثه من جديد.

وهذه التجربة أو الممارسة ليست من فعل المؤلف، ولا هي من فعل المخرج، وإنما هي من فعل الممثل، والممثل وحده لأنه الفنان الوحيد الذي يخلو الجمهور ويحيا لوجه. وإذا كان المؤلف هو مبدع النص المسرحي، فإن المخرج هو مبدع العرض، ومع ذلك تضعف صلتهما بالممثل وخاصة في قدرتهما على ضبط عمله هذا الفنان على غلبة المسرح حين يواجه الجماهير.

وهذا معناه كما يقول الفنان أحمد زكي في كتابه «فن التمثيل المسرحي» إن قضية المسرح هي قضية الممثل، الممثل حرك التفسير، أي الممارسة العملية التي تم على المسرح حدثاً بنسبها بالهياكل والحركة.

ومن خلال تلك النظرة أو التجربة، يتأكد لنا أن التجربة المسرحية تتعدد من خلال عمل الممثل أكثر مما تتعدد من خلال عمل المؤلف أو خيال المخرج أو تصميم مهندس الديكور.

والذي نخلص إليه من هذا كله، هو أنه إذا كان نقصان الممثل لدوره نقصاً تاماً أمداً مستحيل وكان من المستحيل أيضاً أن يخلط الممثل بين انتمائه وانفصالاته دوره، كان لزاماً عليه أن يوهم الجمهور، بأن مايقدمه، وإن لم يكن هو الدور نفسه، إلا أنه من شخصية الدور.

وهنا نعود إلى نظرية الإيهام في الفن، وهي النظرية القائلة بأن الإيهام هو فصل التفرقة بين الفن والواقع، وأن الممكن متصل بالواقع، بل وإن الممكن والمحتمل قد ولما فصلاً، ويعتقد أن يستطيع الممثل أن يوه الحقيقة حتى يسقط الحاجز بين الخيال والواقع، يكون الممثل عالياً في فنه أو في أدائه دوره.

ولأن ذلك للممثل مالم يحاول يوهي ويفعل أن يسخر بملكاته وأدواته في التمييز بين شخصية الدور، ببث صورة منه تحيى فيها ومضموناً، طبقاً لما قدره لها مؤلف المسرحية.

فإذا كانت اللغة تنقسم إلى ثلاثة عناصر رئيسية هي: الفاعل، والفعل، والفعل، وكان الجسد يشتمل بالواقع على هذه اللغات الرئيسية الثلاث، وهي: الوقفة، والحركة، والإشارة فإن شخصية الدور، التي يذمها

الممثل، والتي يتألفها الجمهور، تنف من خلفها ذاتية الممثل نفسه، أو الشخصية الأخرى التي لا يراها الجمهور.

وهي إما تتخذ تلك الوقفة لكي تصور وتصور، لكي تفكر وتدير، وفقاً لما وضعه مؤلف المسرحية، ذلك لأن فن الممثل فن خلاق، كفن المازلف الموسيقي فإذا كان المازلف يستخدم آلة يتقل من طريقتها عمل المؤلف الموسيقي إلى الشخص، فإن الممثل كذلك يستخدم جسده لنص العرض، أي لكي ينتقل إلى الجمهور كلمات الكاتب المسرحي وأفكاره.

وننتهي من ذلك كله، إلى أن فن الممثل يقوم على دعامتين أساسيتين إحداهما خارجية تشمل الإلهام والإيهام والحركة، والأخرى داخلية تمنع الانكسار والمظاهر والانفعالات. أو على هاتين الدعامتين قامت مدراس التمثيل المتعددة، أو أساليب المختلفة التي يمكن إجمالها أو تصنيفها في:

١ - المدرسة التشخيصية:

وهي المدرسة التي تنسب إلى الممثل الفرنسي الكبير كوستانت كوكولان ومن خلفه فنانوه الكوميدي فرانسيز، ولقد أودع كوكولان نظريته في كتابه «فن الممثل» الذي ذهب فيه إلى أن فن التمثيل ليس تمصصاً ولكنه تشخيص أي استحضار صورة من شخصية الدور، وليس الدور نفسه، أو يتم ذلك من أن يفعل الممثل بدوره كما يشاء وأن يتقلع على دوره ما يشاء من الانفعالات على ألا يمارس هذا كله أثناء العرض التمثيلي، وإنما يظل متحفلاً بحلوله وبعيه ويفظه وهو يراقب أدائه أثناء تشخيص صورة من هذا الدور. وبذلك يصبح الممثل سيد الدور، وسيد نفسه في وقت واحد.

وهذا هو التناقض الظاهري في الممثل، الذي أشار إليه الفيلسوف الفرنسي ديدرو والذي يمكن في أنه لكي يؤثر على الآخرين، يتعمد عليه أن يظل هو نفسه بارداً وبعداً في التأثير. أو بعبارة أخرى «ينبئ عليه ألا يغرر على ظن في المواقف التي يمر بها، وذلك في نفس اللحظة التي يمر فيها من هذه المواقف بأعظم قدر من الصدق والحراية».

ورحل هذا وكما يقول الباحث الدرامي موريس فيشمان، يتكون تدريب ممثل هذه المدرسة، من تعليمهم قدراً كبيراً من الحرفية الخارجية التي تعد بمثابة تمرينات رياضية في الفن فرخامة الصوت وسلامة الحركة هما القمتة المفروضة في هذه الطريقة وتبنيتهما خدمة الممثل، واقتصاره في استخدام أساليب التمثيل، ويتم هذا بالتدريب وكثرة الرآن.

أما نالهما النهائي فهو ظهور ممثل متمكن من حرفيته تحت يده آلة متكاملة يستطيع اللعب عليها متى يشاء.

٢ - المدرسة الصوتية:

إن أنصار هذه المدرسة، يعتقدون مثلاً يعتقد أنصار مدرسة التشخيص أن أداة الممثل ذات أهمية قصوى فلكلهم يختلفون عنهم من حيث أنهم لا يهتمون بتدريب باقي أجزاء الأداة يمثل ما يهتمون بتدريب جانب الصوت، أو الجانب الصوتي.

إنهم يعتبرون صوت الممثل، وقدرته على التمييز هما كل شيء في الممثل، في حين أن الصوت لا يزيد من كونه إحدى وسائل الأداة لدى الممثل فهو وسيلة وليس غاية.

وصحيح أن الصوت أحد الأركان الأساسية لإن لم يكن حجر الأساس في فن الممثل، لكن الممثل الذي يجعل الصوت همه الوحيد وحده البتة فإنه يحدود الموهب، يفت عند أسطح الأشياء دون أن يفرض إلى الجوهر، ويعني أداة واحدة من أدواته الخارجية في حساب الأدوات الأخرى. نقلاً من فواء الداخلية التي تساعده على أداء دوره بكل الأدوات وليس من خلال أداة واحدة.

وتكون النتيجة صبراً دالاه التعبير، وخيم البرة، صريح الطبقات قوى التأثير، ولكنه مفصل من جسد صاحبه، حتى لا يكاد يعبر عن شيء من شيء، وفالصوت وحده، غالباً ما يجب أن يكمن وراءه مهما كان أسراً التجميل، لحظ في الواقع في المسامح فإن تأثيره كما يقول زكي طلمبات لن يزيد من تأثير «الألعاب النارية» فربما فراء وأصداء تدوى في الأصابع... ثم لا شيء!

فعب هذه المدرسة، كما هو واضح، أنها تتألف في أهمية الصوت، فتمتلكه غاية ربيانية في فن الممثل، فإذا الممثل يصبح هو لام له إلا صوته، يتألفه بالتأثير والتجميل، فتصبح الوسيلة أهم من الغاية، كما يصبح الحذاء أهم قدراً من القدم التي تحمله!

٣ - مدرسة الكليبيش:

هي المدرسة التي يعتمد الممثل فيها على سلسلة من المواقف الحاصرة، مثل المشاجرات، أو الإهانات، أو الفضائح، أو المناظر الغرامية، وهي مواقف يتم جمعها من عدة مسرحيات قديمة وحديثة، ويقوم الممثل بالتدريب عليها حتى يصل فيها إلى درجة الإقنات.

وبعد ذلك يتخلها أشئلة تحثي، أو ملجاذ يتبدى فيها فيها يصاحفه من مواقف مشابهة في مسرحيات أخرى، دون أن يتبع ذلك من استخدام الخليل التي تثبت صلاحيتها في أثناء العرض المسرحي، في العروض التي تل هذا العرض.

■ **تفتقر مدرسة التغريب بالشاعر والمخرج الألماني برتولد بريخت والتي تقف على النقيض من مدرسة ستانسلافسكي .**

■ **مدرسة الحركة البحثية هي نفسها مدرسة التمثيل الصامت ويرتبط بها فن البانغوم .**

وهكذا تتجمع لدى الممثل ذخيرة كبيرة من أصول الكليشيهات التي يستطيع أن يستخدمها من حين لآخر ، بعد أن يتم له التصرف حل الشاهد الجديد ، وتصنيفه بما يتلاءم مع ما تحت يده من الكليشيهات .

وعلى الرغم ما يحتاج إليه هذا الأسلوب من أساليب التمثيل ، على نماذج الحركة ، وقرينات التنفس ، وتدريب الطبقات الصوتية ، إلا أنه يقف بالممثل عند مستوى الأداء السطحي ، والتعبير المباشر ، لأنه يحدوه على إتباع أسهل الطرق ، باستخدام الجمل الجاهزة ، التي سرعان ما يدرك الجمهور ما فيها من تكرار . . . والتي كثيراً ما تحمد الممثل على طريقة واحدة لا تتغير إلا الأداء .

وهذا معناه أن نظام الكليشيهات ، يضطر الممثل إلى أن ينقل نقلاً أعمى ، وإلى أن يقبل تقليداً مباشراً ، دون أن يساعده على كل قدراته وطاقاته بخلق شيء جديد .

ملrose الطريفة :

هو الاسم الذي أطلق على المدرسة الروسية الحديثة في فن الممثل ، والتي يرجع الفضل في إنشائها إلى الممثل والمخرج الكبير قسطنطين ستانسلافسكي ، مؤسس « مسرح الفن » في موسكو ، وقد كان لها تأثيرها القوي الواضح سواء بين معاصريه أو بين المتفاني بالمرح في بلاد أخرى ، وخاصة في الولايات المتحدة ، والمطبلين « الذي أشرف عليه » في أميركيا سبورج ، وفي أعمال إيليا كازان السينمائية والمسرحية ، كما حققت نجاحاً عائلاً في إنجلترا ، في كثير من أعمال المخرج الشهير « ميشيل سان دن » المسرحية ، سواء في « استوديو مسرح لندن » أو في « مدرسة الأولدفيك » .

والهدف من المنهج أو الطريقة هو إعادة الممثل على تفهم دوره التمثيلي وتقديره بأفضل صورة ممكنة ، دوناً عما خرج على الحدود التي رسمها كاتب المسرحية .

وترجع أهمية الطريقة التي دعا إليها ستانسلافسكي ، إلى الجمع بين الحرفية الداخلية ، والحرفية الخارجية ، في نوع من المزاج الخلاق الذي يفجر قدرات الممثل على التعبير .

ويتم ذلك بالمران على تطوير تصوره للبدع وتخياله الخلاق ، والتدريب على فهم الدلالات التي يقدمها الكاتب المسرحي ، والتعود على اكتشاف جوهر الدور أو هدفه الأساسي ، ومكانة بالنسبة لموضوع المسرحية .

هذه التمرينات كما يقول موريس فيشمان ، هي التي تساعد الممثل على تمصص شخصية الدور ، وهي التي يستطيع بواسطتها تفسير هدف المؤلف المسرحي ، وهي التي تمكنه أخيراً من ترجمة هذا كله إلى فعل فوق المسرح ، انطلاقاً من أن فن التمثيل يتم أساساً بالفعل ، لا بالنظرية !

على أنه إذا كانت هذه الأمور جميعاً ، مما يتعلق بالحرفية الداخلية ، فإنه ستانسلافسكي لا يغفل الاهتمام بالحركة ، والتعبير ، والغناء ، والترنيم ، وفقرات الصمت ، وكيف يكون الجسم معبراً ، وغير ذلك من الأمور التي تتعلق بالحرفية الخارجية .

وبذلك تكون الطريقة عند ستانسلافسكي بمثابة نظام متكامل ، لا يقوم على فصل الجسم البشري عن آلهذهذه والعاطفية ، ولا ينجس إلى التمثيل الذهني الذي يرمي الجمهور من مسرح المسرح الحقيقي ، ألا وهو مصر العرض التمثيل الحي !

وعلى ذلك ، فإن الممثل ما لم يكن حليراً ، فإن سوف يهمل تلك الأدارة الهامة المتعلقة بالحرفية الخارجية ، وهي الصوت البشري ، أو أن يفقد عنصر الصدق ، المتعلق بالحرفية



تكني طليمات

الداخلية ، في الوقت الذي يعتقد فيه الانفعال من نفسه طريقة جافة تقضي على الإيحاء المسرحي .

ملrose التغريب :

وهي المدرسة التي تنسب إلى الشاعر والمخرج الألماني الكبير برتولد بريخت الذي اقترن اسمه بالمرح اللحبي ، والتي تقف على النقيض من كل ما تقدم من مدارس تمثيلية ، ومن حيث علاقة الممثل بدوره ، وخاصة مدرسة ستانسلافسكي التي تقتر أن من واجب الممثل أن يتقصص شخصية الدور .

فبعد بريخت أن الممثل خليط من محاضر ، ومعلق ، ويبلغ في وقت واحد ، وأن من واجبه أن يكون خبيراً في الفعل المسرحي ، وألا يسمح للجمهور بالمشاركة في فعل المسرحية ، وإنما يدفعهم إلى التفكير ، ويستعظم على اتخاذ قرارات كما لو كانوا في محكمة أو ساحة قضاء .

وعلى ذلك فهو يرفض الاندماج الواعي أو غير الواعي الذي يسيطر على الممثل ، ويستعوضه على الجمهور ، ويهدف إلى توعية الطائفة برؤية فكرية بحيث يشعرون عقولهم خلال فترة العرض لما تقتضيه من إجراءات ، بحيث أن يتخذوا منها مواقف !

ولكن يتحقق هذا النوع من التغريب بالنسبة إلى فن الممثل ، ينبغي على الممثل ألا يتأثر بدوره ، ولا يفعل بأحداث هذا الدور ، ولا ينتسج في حيلة الشخصية الدرامية ، وإنما يقتصر أداء دوره على التعليق على ما يسر عن الشخصية من أفعال ، والتعبير على ما يجري في المسرحية من أحداث .

ولا يقف أمر هذا التغريب عند الممثل ، ولكنه يتجاوز إلى الجمهور ، الذي يجد نفسه متقاداً في ألا يشترك بوجدانه في الأحداث ، ولا يشترك بعاطفته في الأفعال ، ولا يتجاوز سلباً أو إيجاباً مع الأشخاص ، كل ما عليه أن يلمس التفكير الموضوعي فيما يشاهده ويرواه .

ولا يتأثر كذلك ، إلا بأن يتم إخراج المسرحية ، فضلاً عن أداء الممثل ، بالشكل الذي يذكر الجمهور باستمرار ، بأن ما يراه إنما هو قصة تمجى فوق المسرح وليست تجربة تحدث في واقع الحياة .

ومن هنا نجى استعانة المخرج للراوى الذي يقطع بتعليقاته سياق المسرحية ، إلى جانب إرتداء المطبلين للأقنعة التي تحول دون تأثر الجمهور ، فضلاً عن الأغاني والموسيقى ، التي تشد انتباه المتفرج ، دون أن تطرب عواطفه أو تدفعه لشعوره ، وبعد ذلك كله نجى العبارات المألوفة أو العناوين المكتوبة التي تظهر لوحات تبرز من بين أجنحة المسرح .



وهذه جميعاً وإن لم تكن من مواصفات الذهب الطبيعي في التمثيل ، فينبغي أن نضع في اعتبارنا أن بريخت لم يكتب مسرحياته وفقاً لهذا الذهب ، ولكنه أقام ما يعرف « بالمسرح للملحن » الذي نحى فيه المشاهد خيالية من الذبذبة ومن الحشوات اللافتة الجالية ، ومن المواقف العاطفية ، ومن النعمت التوافقية ، إلى غير ذلك من المؤثرات التي توأمت الجمهور بأثره إما بشاركتك في خضم الفعل المسرحي .

٦ - مدرسة الحركة البحتة :

وهي نفسها مدرسة التمثيل الصامت ، ويرتبط بها فن المياتوميم ، وفن التمثيل الأيمائي ، نقلاً عن فن الرقص والباليه ، وكلها عناصر يمكن أن تساعد الممثل ، ورغباً عن ذلك فلها لا تزيد على كونها تشخيصات مسرحية ، لا تختلف عن عرض المسرحية العامة .

ويستطيع الفنان بمنتهى السهولة ، كما يقول موريس ليسمان ، أن يتدرب على مثل هذه الطريقة ، بحيث ترجع كفته في هذه العناصر على عناصر أخرى مساوية في الأهمية ، ويحتل محل حركات الباليه والتمثيل الصامت التقليدي ، على المشي الطبيعي ، أو الذي يبدو طبيعياً ، ويقتنع على الفنان تناول الأدوات المسرحية ، ولا يكون هذا كله جزءاً من ذلك الفن الذي يجب ألا ينفى الفن .

وهنا يطرح هذا السؤال : أين يقع فن الحركة أو التمثيل الصامت من حدود الفن المسرحي ؟

قبل الإجابة على هذا السؤال لابد لنا أن نفرق بين فن التمثيل الإيمائي ، وفن المياتوميم ، أما التمثيل الأيمائي فهو فن الصمت والحركة ، وفن الفعل ذاته والإحساس ، وفن مرتبط بحياة الإنسان .

ويذهب للمثل الفرنسي الشهير مارسيل مارسو إلى أن التمثيل الأيمائي ليس لغة الحركة فحسب ، بل هو لغة الفعل أيضاً ، لغة تعرف للكانن البشرى لأصوله الخفية ، وتطبيقاته البعيدة ، فلقد نشأ عن مصادر شعبية عميقة ، وعليه أن يعبر عن أحسن تطلعات الشعب .

أما الأسلوب في فن التمثيل الأيمائي ، فهو اختيار الخطوط ومعرفتها معرفة دقيقة ، بحيث توضع في خدمة الفن ، هذا الفن نفسه ، كيف يعبر عن نفسه ؟

يقول مارسيل مارسو ، إنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بدراسة الإنسان ، وعليه أن يستمد بدوره من الأعمال العرضية للكانن البشرى ، ولا بد من أن يكون حوسباً أولاً وقبل كل شيء .

هذا عن فن التمثيل الأيمائي ، أما عن المياتوميم فله قواعد أخرى لأن المياتوميم قد يكون كوميدياً ، وقد يكون مأسوياً وقد يجمع بين

وعلى ذلك ، فإن التمثيل الأيمائي كما يقول مارسيل مارسو ، هو أكثر درامية من فن الرقص ، وعندما يتعمق ريتجه نحو الرقص ، في حين يتجه الرقص إلى التمثيل الأيمائي عندما يحاول ألا يتصور الدراما .

هذه هي المدارس الرئيسية التي تحكم فن الأداء التمثيل ، والتي أثرت ولا تزال تؤثر في سيرة هذا الفن منذ اكتمال نشووجه حتى الوقت الحاضر ، وقد نذكر مدارس أخرى مثل مدرسة هانر هولم ، وكويو ، وديلان ، وغيرهم ، ولكنها جميعاً ليست في قوة تأثير المدارس التي ذكرناها ، والتي هي بمثابة النتائج الأساسية في إنجازات فن الممثل .

يبقى بعد ذلك أسلوب الممثل في الأداء ، الذي يختلف فن عمل إلى مثل آخر ، حتى داخل المدرسة التمثيلية الواحدة ، فالمدارس الواحدة من هذه المدارس ، شأنها شأن المدارس المعروفة في الأدب والفن ، تتضمن أساليب مختلفة ، لأن الأسلوب هو الأدب أو الفنون متفاعلاً على المدرسة التي ينتمي إليها ، صادراً عن الاتجاه الذي يميل إليه .

ومن هنا ينشأ الاختلاف بين الممثلين الذين يتسمون إلى نفس المدرسة ، سواء في ماهية الأداء أو في نوعية الأسلوب ، تبعاً لاختلاف المراهب والقدرات ، وزيادة وتقصاً ، وهذا معناه عبارة أخرى ، أن المدرسة في فن الممثل شيء ، وأساليب التعبير بها شيء آخر ، وهي الأساليب التي تختلف باختلاف الفروق الفردية بين الممثلين

الاثنين ، وهو فن درامي ، لأنه اجتماعي أولاً وقبل كل شيء ، ولأنه يجد مكاناً القدر من أمثاله في المجتمع ، وهو غالباً ما يعبر عن نفسه بالفجاء ، ولا يخفى هذا التعبير بالجد فقط ، بل الوجه كذلك .

ذلك لأن فن المياتوميم استطاع أن يجمع بين عناصر الحركة والإشارة والأقنعة ، والملابس النخبة والأزياء الفاخرة ، مع الإفادة من عنصر الرقص والتعبير ، بعد إضافة عنصر الكورال والأوركسترا .

ولقد اشتركت المرأة لأول مرة في عروض المياتوميم ، وإن كانت غالبية المشاركات من بنات المهوى ، ذلك لأن بعض الموضوعات كانت تدور أساساً حول العلاقات الجنسية .

وفن المياتوميم ، ليس هو فن اليم ، فهذا كما يقول أحد زكي ، لون آخر من ألوان التمثيل المسرحي ابتدعه الرومان ، وهو يختلف المياتوميم في أنه يعتمد على عامل الارتجال الذي يأخذ شكل الأداء التلقائي ، كما يختلف عنه في أن موضوعاته تعتمد على الفكاهة والسخرية ، وقد تناول بالنقد في بدء ظهوره ، الكثير من حيلة القوم وعلى رأسهم الإمبراطور !

وهنا يطرح هذا السؤال : كيف تفرق بين التمثيل الأيمائي وبين الرقص ؟ الواقع أن فن الرقص هو فن الحركة والسمو ، هو فن التماثل والعلو ، هو الفن في أعلى وأرفع مستوياته التعبيرية ، أما التمثيل الأيمائي فهو فن الوقت ، تعتمد راسخاتنا دائماً ، وإيقاعه أبسطاً من الرقص .



(محمّد بن عبد الله)

محمد عبد الرحمن المر

جاء . قمت أنظر وراءه . لم أجد شيئا ولم أسمع أى صوت .
لم أعرف أين راح كأنه تلاشى في الفراغ أو لم يبق
أصلا ؟ ؟ . .

ooo

حينما خرجت كانت الشمس الصفراء تتسحب ملتصقة
بالجدران وكان الناس كالظلال لا ملامح لهم يميزهم .
ارتقيت . فلم يكن خيري يعرفه . سرت نالها وأنا أنفادى
قدوم الليل .

كنت أسمع بأفهامه تلا الهواء حولي . تحوطني . تتخلني .
شعيت وزفير فانا أعرف أن أحدهم سيضربه حتيا . ربما من
الخوف وأبهم قد يتجمعون عليه ويضربونه بسفوه . يضربوه
حتى يدمى مثلي حدث من قبل . انثبثت داخلي نالورة المقت
وملائق المياه السوداء . إذا فعل أحدهم هذا ثانية لسوف
أقتله . ولو اضطرت . سأقتلهم كلهم .

تدخلت برأسى الطرق وراح الليل الآن ينتشر كالدخان
وانطمست معالم الأشياء أمام ناظري . فكرت أن أذهب
للنهر . لقد كان يجيه . كان يجلس عنده طويلا . لم أجد إلا
أشجاراً تعبت بها الربيع ومزق من الضوء لا صفة بهاء ثقيل .
ولقت قليلا . فرجأ أن لكني لم أحتمل صوت طائر ليل يصرخ
بلا انقطاع . شعرت بالهواء وانسكبت بداخلي وحشة هائلة
وعندما صار الظلام كتلة مصمتة وسكنت الأصوات كلها
أيقنت أنني لن ألقاه وعلى أن أعود . أن أنتظره . . . فقد يجيء .

oo

من نقوب الظلمة الراحشة أطلق عيون الصباح ملتصقة
وانزلقت موجه من الهواء البارد سرت بالمكان حولي ونفذت
إلى داخلي حدثت في النافذة قرأت كأنها وجهه الشاحب يتحرك
خلفها بيتا ضوء القمر الخافت يبدو كخيار حول عيونه
المجهمة . نفخت برأسى . تحاسلت وقمت واقفا . ذهبت
فضحت مصراع النافذة كانت الدنيا ما تزال ساكنة . وضباب
كالهazier يحجب الأشياء كلها وصدى خطوات تقترب ويتمدد
تقترب ويتمدد . تنظها الحواشي حولي فيتردد برأسى وقعها
ويزداد يستمرار كأنها لن ينتهي أبدا . شعرت بالتهالوي بالم
عنيف كأنها طمانى تتشرخ وشيئا ثقيل يطبق على روعي كلها
أجتاحني صرخة هائلة . . لو ألفتها . . لفظت الدنيا كلها ◆

فجأة . رأيته . عندما رفعت رأسى كان واقفا قبالي .
هناك في مستقبل الضوء الذي يحدد الباب . ظل أسود
لا يتحرك . في البهه لم أتبين ملامحه . لكن رعدة الهواء بيتا
سرت بأعصابي كلها . ففرقت أنه هو وأنه عاد . . . قبل أن
أبهض من مقعدى أشار لي وأحسست بلذاته متصلة . بحركة
لا إرادة مددت له علبة سيجارى نظرت لي بكرة . ثم نحاما
جانبا .

قلت عدت ؟

صبري وخطا نحو صفوف الكتب تفحصها واحدا واحدا
بأطراف أصابعه كأنما يخشى شيئا مخفيا وسطها وتركها بوضهما
ووقف ينظر لها بعداء . . . سألتته تشرب
شاي ؟ . . . مى . .

قال وظهري لي . . . لم لا تتخلص منها ؟ . . لم
لا تحرقها . .

وأحسست جفافا . بقلبي . . أستاذ نحوي وقال
مستظردا . أنا . أنا الذى سيجرفها . . . سحرقها كلها . .
لكن . . ليس الآن . . ليس الآن . . .
قلت سببت الليلة هنا ؟

نظر إلى مستريسا وقال . . . لم لا تحرق ؟ . . هل
يتموك ؟ . . هل حبسوك هنا . . انك تكاد أن تتعفن في هذا
الجحر . الا تعتقد أنك مت . . أنا أعتقد هذا . . . أشملت
سجارة . تفحصى مليا كأنما يران لأول مرة ولجأة مال تجاهي
ورعدة قاسية تمر وجهه وحياته تزداد حمّة وقال : أنت ؟ . .
أنتم . . لم تلعبوا هذه اللعبة . لم لا تكفوا ؟ . . ليس مقنود
أحد خداعي . بلعت ريشي وقلت لا أحد يفكر في هذا . لم
أجلس قليلا . لم لا تستريح . صاح غاضبا لا شأن لك بي .
حلمت لك . لا تفن هذا الطعاع بخفيك . أنت مكشوف تماما .
وأنا لم أجه . لك . أين ذهب الآخر . أين أخفيته . وقبل أن
أجد ما أقوله تراجع بظهره وحيوته مثيرة حل . لا تتحرك
حتى أحسست كأنها تنقبى ولجأة اخضى من الباب تماما . كيا



الطبيعى ، كما أنه طعم الكثير من مسرحياته الواقعية بالكثير من سمات المذهب الطبى .

ونجد ذلك واضعاً في إبرازهم من شأن الية ، ومن شأن البطل الضعيف الإرادة ، كما أنه يتم كثيراً بعالم الأمراض وخاصة تلك التى تنتقل من الآباء إلى الأبناء بطريق الوراثة للدرجة أن بعض معاصريه ، عندما صدموا بالشخصيات المريضة التى تناولها في أعماله ، أطلقوا على مسرحياته وأدب المستشفيات .

وقد بذل بعض النقاد جهودهم في المقارنة بين ما كان يبذله إيسن في مسرحياته من محاولات للكشف عن العوامل السيكولوجية وعوامل الوراثة في شخوص مسرحياته وبين العمليات التحليلية التى هى من صميم عمل الكيمسائى ، ولكن بعض النقاد الآخرين عارضوا هذا الاتجاه بقولهم إن الفترة القصيرة التى قضاهها إيسن كمساعد صيدلى لم تكن كافية للتعلم في دراسة الكيمياء أو علم العقاقير ، ويرجحون عمل إيسن في الصيدلة لم يكن يتعدى خلط الأدوية وتحضيرها .

ولعل نقد بعض النقاد لشخوص إيسن يرجع إلى أنهم رأوا فيها شخصاً يتدبى بنائها الصناعة والإعمال ، ولا شك أن بعضهم قد صدم عندما تحقق من أن هذه الشخصيات قد بولغ في تصويرها بقصد التدليل على صدق بعض النظريات العنصرية إلى قلب إيسن . وهذه الحقيقة يمكننا أن نراها اليوم بوضوح أكثر مما رأها به الكثيرون من معاصري إيسن ، حيث نلاحظ كيف بالغ إيسن في حشد كميات كبيرة من مواد متعاقبة بعناية خاصة في مسرحياته مما لا يتوافر وجودها بهذا الشكل في عالم الواقع .

د. أنيس فهمي

حياته ، فقد ولد إيسن في مدينة سكين ثم ذهب عندما كان في السابعة عشرة من عمره إلى جريمشاد وهي مدينة صغيرة يبلغ عدد سكانها ثمانمائة نسمة أغلبهم من التجار وملاك السفن . وفي جريمشاد كان يقسم وقته بين عمله كمساعد صيدلى وبين هواياته الفنية .

وفي أثناء ليل الشتاء الطويلة من عام ١٨٤٨ - ١٨٤٩ كتب إيسن أولى مسرحياته وكاتاليناء التى طبعت في عام ١٨٥٠ ، وهي تراجمها لتربة في ثلاثة فصول أطلق فيها لروحها الثائرة العنان ، ووجد إيسن التأثير الرومانى أصدق معبر عن أحاسيسه وأفكاره . وفي هذه المسرحية ظهرت بوادر عبقرية الكاتب الشاب كما ظهر فيها ما ينطوى عليه من السخط على المجتمع والظيق بأوضاعه وتقاليد الجائفة . وخلال إقامته في جريمشاد كتب إيسن بعض القصائد التى تعكس القلق الذى كان يساوره ، وبالإضافة إلى ذلك كان يستغل وقت فراغه في الرسم والتصوير ودراسة علم النبات .

الشخصيات المريضة في مسرح إيسن يعتبر إيسن إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث لأنه كان أبرز وأقوى كتب هذه المدرسة ، ومع ذلك فإنه كتب مسرحيات تنتمي إلى المذهب

تأثرت الآداب الألمانية في أواخر القرن التاسع عشر تأثراً كبيراً بكتاب شيه جزيرة سكنديناو وخاصة بالأديب النرويجي هنريك إبسن ، فإن مسرحياته التى عالجت المشكلات الاجتماعية غزت المسرح الألمانى في فترة قصيرة جداً من الزمن واستقبلت بحماس عظيم من النقاد الكبار مما أدى إلى إشغال المناقشات الجدلية بين عامة الشعب .

إن الإصلاح الذى أناره إيسن في المسرح الألمانى وفي الذوق الأوربي عامة جعل ثيودور فونتين THEO DOR FONTANE وهو من أشد النقاد قسوة ، يبدى إعجابه بإيسن بالرغم من تساؤله عن وجه الحقيقة والصدق في الكثير من شخصيات إيسن . وقد حاول فونتين إيضاح وجهة نظره هذه بالرجوع إلى الفترة التى كان فيها إيسن يتدرب في إحدى الصيدليات . وفي رأى فونتين أن كثيراً من شخصيات إيسن قد ولدت في وأنشئة الاختبار وليس لها ظل من الحقيقة ، ومع ذلك فإنه يدافع عن إيسن قائلاً : ولا يحق لأحد أن يلوم إيسن على ذلك لأنه كان صيدلياً قبل كل شيء .

وفي الواقع إن الست سنوات التى قضاه إيسن طالباً ثم بعد ذلك مساعداً لأحد الصيادلة لم تكن مرحلة عارضة في

الزويج توجد بعض الوصفات الطبية مسجلة بخط إيسن نفسه . ولا شك أن هذا يعتبر دليلاً على الاهتمامات الطبية لإيسن في تلك الفترة .

في مسرحية بيت الدمية نجد مأساة جانبية تخص الدكتور رانك طبيب العائلة وصديقها وهو يعاني مرضاً في عموده الفقرى . وأول إشارة إلى مرض الدكتور رانك تأتي على لسان نور أثناء حديثها مع مسزلند .

مسزلند : هل من عادة الدكتور رانك أن يبلد سوداويًا مكتئبًا كما كان بالأمس ؟

نورا : ليس إلى هذا الحد . ان المسكين يعاني مرضاً عضالاً أصابه في العمود الفقرى . كان أبوه رجلاً منغمساً في الرذيلة لا يتورع عن ارتكاب جميع أنواع الموبقات ، وهذا هو السبب في أن ابنه شب غليلاً منذ الصغر . . . بحكم الوراثة .

وبالرغم من أن إيسن لم يذكر صراحة اسم المرض الذي يعانيه الدكتور رانك إلا أن وصفه البسيط بأنه مرض ورثه رانك عن أبيه الذى كان منغمساً في الرذيلة يجعلنا نرجع احتمالاً واحداً وهو مرض الزهري .

وقد حاول الأستاذ كاسل يوسف الذى ترجم المسرحية إلى العربية أن يجتهد في تحديد هذا المرض فقال إنه من سل في العمود الفقرى ، ولكن هذا القول تنطه حقيقتان : الأولى أن سل العمود الفقرى ممرض لا يورث ، والحقيقة الثانية أن سل العمود الفقرى يحدث عادة مستدبة بظهور المريض في شكل حذبة بالظهر . ولا توجد بالمسرحية أدنى إشارة إلى أجدوداب ظهر الدكتور رانك . وقد اتفق رأى الأطباء الذين تناولوا حالة الدكتور رانك بالتفسير والتحليل على أنه كان يشكو من مرض الزهري الوراثة إلى الجبل الشوكي (وهو ذلك الجبل المعصبي الذى يبدأ من أسفل المخ ويمر في وسط فقرات



هنريك إيسن

يمتدرون بالدور الخطير الذى لعبته أفكار إيسن فيما يتعلق بالموضوعات الطبية والنفسية .

وإذا رجعنا إلى أعمال إيسن لوجدنا أن الصغير بيرجنت على سبيل المثال متأثر بعوامل الوراثة إلى حد كبير ، كما يمكننا القول بأن تحليله في عالم الخيال يمكن نسبته إلى نوع أو آخر من الحالات المرضية .

ولكن سلسلة الشخصيات المرضية جسمانياً أو نفسياً أو عقلياً تبدأ حقيقة بمسرحية بيت الدمية (١٨٧٩) وتتطور من خلال الأشباح (١٨٨٠) وتستمر حتى مسرحياته الأخيرة .

دكتور رانك في مسرحية بيت الدمية سبق أن ذكرنا أن إيسن كان يطعم مسرحياته الواقعية ببعض خصائص المذهب الطبيعى الذى يتيم بعالم الجرمة والأمراض بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية وظروف البيئة وعوامل الوراثة ، تلك الظروف التى هى في نظر أنصار المذهب الطبيعى بمثابة القضاء والقدر عند الكلاسيكيين القدامى .

إن اهتمام إيسن بدراسة الأمراض وعلاقتها بالعوامل الوراثية من الأشياء الواضحة تماماً في أعماله . ولعل مما يجدر ذكره أن على الصفحة الأولى للمخطوط الأصل لمسرحية بيت الدمية والمحمفوظ الآن بمكتبة جامعة أوسلو عاصمة

ومن المعروف ان كل مسرحية جلد البناء تستلزم وجود موقف أو أكثر من (موقف الحافة، BORDERLINE SITUATION، أى المواقف التى يوجد فيها أحد أبطال المسرحية على حافة الشذوذ في التكوين أو في السلوك والتصرفات . وكثير من المواقف التى صورها إيسن يمكن أن تنسب إلى مواقف الحافة سواء من ناحية التكوين الجسماني للشخصية أو من ناحية خصائصها السلوكية . ومن الانصاف أن نقول أيضاً إن مسرحيات إيسن تنظم شخصيات قوية سوية ذات سمات محددة خاصة بها ، إلا أن الشخصيات التى تتأرجع بين الصحة والمرض ، أو الشخصيات المرضية أو الشاذة فعلاً هى التى تنعقد لها الغلبة . وهذه للملاحظة لا تنطبق على إيسن فقط ، بل إن جميع الأعمال الأدبية التى ظهرت في العقد الأخير من القرن التاسع عشر كانت تعتمد في أغلب الأحوال على تصوير الشخصيات الشاذة والعصابية والمرضية بمختلف الأمراض الجسمية والنفسية . من أجل ذلك فإننا لا ندعش كثيراً إذا لاحظنا أن جمهور المعجبين بأعمال إيسن ، بغض النظر عن الفنانين والمحاميين ، يتكون أساساً من الأطباء والمحللين النفسيين ، ودليلنا على ذلك تلك الكتب والنشرات التى لا تعد ولا تحصى والتي كرسها لكشف عن هذه الناحية من أعمال إيسن . وقد انقسم اصحاب هذه الدراسات حيال أعمال إيسن إلى ثلاث فئات : فبعضهم هاجم الشخصيات المرضية في هذه الأعمال لأنها في رأيهم لم تصور على أساس علمي سليم ، والبعض الآخر تفاوضوا عن الأخطاء العلمية في رسم هذه الشخصيات لأنهم نظروا إليها من الناحية الفنية البحتة ، أما الفريق الثالث فقد اتفهم في تأييد إيسن إلى حد أنه حمل لواء الدفاع عنه .

ومن هذا الفريق الأخير يوجد عدد كبير من أطباء القرن العشرين الذين

العمود الفقري حتى ينتهي في أسفل الظهر . وهذا المرض يعرف باسم مرض الظهر - TABES DORSA- LIS ويتبين بإضطرابات الاحساس في الوجه والجذع والساقين وعدم الإرتزان في الحركة وعلامات أخرى كثيرة تظهر في العين وفي عدم التحكم في عضلات اللثة وهذه الأعراض تؤدي إلى شحوب المريض وأصابته بالهزال والاكتئاب النفسي .

وفي الفصل الثامن من مسرحية «بيت الدمية» يصور إيسن مشهداً مؤثراً عندما يدخل الدكتور راتك ليفشى إلى نوراً بما في نفسه . انه يعلم أنه رجل محكوم عليه بالاحصاء ، إذ أن المرض الحليث المستشري في جبهه الشوكي سيضيق عليه قريباً جداً ، ويعجز أن يتحقق من بلوغه مرحلة الأساس سيرسل إليها بطاقة تحمل في أعلاها صليباً أسود ليكون علامة على أن نهايته قد حانت . إن أمامه فصصاً طياً واحداً سيرف بعده متى يدب في جسده الانحلال الأخير .

إنه خير أسف على موته ، ولكنه يأسف على أنه يدلف ثمن الملمات التي استمتع بها غيره . . . ويا لها من مؤزلة تبعث على الشخيرة ! أن يلهو ماجنا في شبابه لينفر السوس في عظامي آنا .

وتحاول نوراً أن تطرد الأفكار السوداء التي تسير على ، ولكنه كان قد صمم لى شيء آخر . لقد أقسم أن يعترف لها بحقيقة قبل مفادته الدنيا ، ولن تنسح فرصة أنسب من هذه الآونة . . . انه يهبها حياً لا حدود له . . . انه يذبها . . . ويتهر نوراً بلطف ولباقة ، فيهدم الدكتور راتك ، ولكن نوراً تحال أن تبون عليه قاتلة إنها وزوجها نورالد لا يستهان عنه وأنه يجب أن يوافق على زيارتها كالمعادن .

الفصل الثالث من المسرحية يدخل الدكتور راتك وهو في حالة من المرح الطبيعية ، ثم ينهي إلى نوراً أن الأبلح الطبية قد انتهت إلى النتيجة

الحامسة التي كان ينتظرها ، وينصرف راتك وهو في حالة غريبة من الصفاء . ويغشى هيلمس ، زوج نوراً ، إلى صنتوق بريده ليفرخ محتوياته ، فيجد فوق الرسائل بطاقتين من الدكتور راتك عليهما رسم صليب أسود فوق اسمه فيقول هيلمس متقبضاً : ويا لها من فكرة مقبضة . . . كأنها هويني نفسه فتجيبه نوراً : . . . نعم . . . هو يعني نفسه . وهكذا وضع الدكتور راتك بنفسه نهاية حياته عتسماً تأكيد من أن لا شيء يستطيع أن يوقف هذا المرض . ومن وجهة النظر الطبية لم يذكر إيسن شيئاً عن الدكتور راتك أكثر من أنه كان مصاباً بمرض وراثي في عموده الفقري ولذلك فإنه يمكن توجيه الكثير من النقد إليه وخاصة وأنه لم يتم باعطاء صورة عن خط سير المرض أو عن أعراضه أو تطورات ومضاعفاته ، اللهم إلا من ناحية الإحساس بالاكتئاب .

فإذا ما تجلوزنا هذه الناحية وتعرضنا للناحية الفنية في اخراج شخصية الدكتور راتك على المسرح لوجدنا أن ثمة نقاطاً رئيسية ينبغي على المخرج والممثل الالتفات إليها .

إن الدكتور راتك يجب أن يظهر على المسرح في هيئة رجل هزيل ، يبدو أكبر سناً من عمره الحقيقي وقد تحطم جسمانيا بفعل المرض . إلا أن المرض مع ذلك لم يزل من خلقه النبيل وسلوكه الحسن وشجاعته المأدلة . وعلى المخرج والممثل أن يضعوا نصب أعينهم أن يكون الدكتور راتك موضعاً للسخرية سواء من ناحية مظهره الجسماني ، أو بسبب العاطفة المتأججة التي يشعر بها نحو نوراً ، التي تعتبر في سن ابنته ، بل على العكس تماماً يجب أن يراعى بأن يستحوذ

راتك على اهتمام الجمهور بعرضه والرتاله لحالته والتعاطف معه .

إن مراعاة هذه الملاحظات الجوهرية في الكثير من العروض الحديثة لهذه المسرحية في الخارج قد جعلت شخصية الدكتور راتك تبدو أكثر جدية وأقرب إلى الناس من شخصية هيلمس زوج نوراً الذي يمثل عقلية عصر مضى وولى عصر كانت المرأة فيه تعاني من التخلف وكانت وظيفتها لا أكثر ولا أقل من لعبة يتسل بها الرجل .

شخصية أوزفالد في مسرحية الأشباح إذا كان إيسن قد لحس عامل الورثة لسبباً خفيفاً في مسرحية بين الدمية ، فإنه يجعل منه المحور الأساسي لمسرحية «الأشباح» أو «الأقدار التي تعود» إذا أردنا الترجمة الحرفية للكلمة الترويجية Dengangere .

لقد تعرض إيسن في هذه المسرحية لموضوع الأمراض التناسلية وانتقالها بالورثة ، وهو موضوع كان محرماً على من سبقه من الكتاب ، وقد اتخذ من هذا الموضوع أساساً لمحاورة النفاق الاجتماعي والتقاليد الاجتماعية الموروثة البالية ، كما هاجم إيسن في هذه المسرحية مشكلة القدر الذي يأبى إلا أن يلاحق الإنسان حتى يحصره حصراً ويحطمه في النهاية .

يصور لنا إيسن بطل المسرحية أوزفالد شاباً في السادسة والعشرين من عمره ، درس فن الرسم في باريس ، يبدو عليه القلق المستمر ، وتسهل إثارته لأنفاه الأسباب ، ويضغط كثيراً على رأسه بيديه ، كما يقول عن نفسه إنه شخص محطم دون أن يوضح السبب في ذلك .

● شخصية أوزفالد في مسرحية الأشباح .

● الشخصيات المريضة في مسرح إيسن .

● دكتور راتك في مسرحية «بيت الدمية» .

فإذا كان الفصل الثاني من المسرحية نلاحظ أن ذاكرته تضعف ، وهو لا يستطيع أن ينفى سبب قلقة من أمه . وفي مشهد مؤثر بين أوزفالد وأمّه تعرف أنه أثناء وجوده في باريس بدأ يشعر بلام شديد في رأسه وخاصة الجزء الخلفي منها ، وكان يميل إليه أن حلقة من الحديد تضغط حول رأسه وعنقه . لقد ظن في أول الأمر أنه الصداع الذي كان يعنيه كثيراً وهو صغير ، ولكنه لم يكن صداماً . وسرعان ما اكتشف أنه لم يعد يستطيع العمل . كان يشعر بأنه كسبح ولم يكن في استطاعته أن يتحمل صورة عمدة للآشياء . وعندما كشف عليه الطبيب انهال عليه بمئات من الأسئلة وأخيراً قال له إن الديدان تبيت في رأسه منذ مولده . وعندما حاول أوزفالد أن يستوضح الأمر من الطبيب ، أجابه الطبيب بقوله : « آثام الآباء يدفع لمنها الأبناء » .

وعكنا أن نستشف من الحوار في هذا المشهد أن أوزفالد مصاب بمرض ورثه عن أبيه الذي كان يحمي حياة أمة متحلة وأن المرض يتركز في رأسه الذي تبيت فيه الديدان منذ مولده . وهكذا يعود إسن بعد عام واحد من رحلته لشخصية الدكتور رانك في مسرحية بيت الدمية ، إلى تصوير أوزفالد في مسرحية الأشباح وقد أصابه نفس المرض - الزهري الوراثي - ولكنه في هذه المرة أصاب البطل في حبه .

وفي رأيي أنه لابد لنا من وثقة أمام كلمة «الديدان» التي استخدمها إسن . فمن المعروف أن هذه المسرحية نشرت في عام ١٨٨١ وفي ذلك الوقت لم يكن ميكروب الزهري معروفاً ، إذ أن هذا الميكروب لم يكتشفه العلمان شاولين وهوفمان Schaudin and Hoffmann إلا في عام ١٩٠٥ وقد وصفه بأنه حيوان فوخلية واحدة لولبي الشكل يشبه البيرسي في شكله . ليس إذن من المعجيب أن تحدث إسن عن هذا

الميكروب قبل اكتشافه بنحو ربع قرن وأن يصفه بالدودة ، وما أقرب الشبه بين البريمة والدودة !

وفي الفصل الثالث من المسرحية نرى أوزفالد في باريس مع أمّه فيبدو أوزفالد كثير العصية ، ناقد الصبر ، كثير الهياج ، شديد الأرق ، سهل الإثارة ، شديد الانكباب على الحمر ، ضعيف الفهم والإدراك . وهذه الأعراض كلها تنطبق على مرض الشلل العام الجنوني الذي ينتج عن إصابة المخ بميكروب الزهري .

ويصاب أوزفالد في آخر الأمر بنوبة حادة من المرض (نوبة احتقان في المخ) يتحول في اثنتائها إلى طفل غريب لا يستطيع التفكير أو الحديث أو الحركة فيرقد أمام أمّه لا حول له ولا قوة . ولست أجد في وصف هذه الحالة أبلغ من الحوار الأخير الذي دار بين أوزفالد وأمّه مسز الفنج .

أوزفالد : يجب أن تعلمي أن التمتع وعدم القدرة على العمل والصراع المستعمر ليست هي مرضي أحظقي . مسز الفنج : إذن فما هو المرض ؟ أوزفالد : للمرض الذي ولد معي (يشير إلى جيبته) يرقد هنا .

مسز الفنج : أوزفالد .. كلا .

أوزفالد : لا تبتكي يا أماء - تمنّ انه هنا .. ينتظر ... وقد ينجبر في أي يوم ... في أية لحظة .

مسز الفنج : يا للرب القاتل . أوزفالد : اهبطي يا أماء ، ذلك ما أشعر به .

مسز الفنج : هذا غير صحيح يا أوزفالد . مستحيل ، مستحيل .

أوزفالد : لقد أصبت بنوبة منه وأنا في الخارج ، ولكن سرعان ما شفيت منها . ولما عرفت حقيقة مرضي هاجني الرعب في قسوة ووحشية .. فبادرت بالمجيء هنا .

مسز الفنج : يجب أن تعيش يا أوزفالد ، وستعيش ...

أوزفالد : ولكنه شيء فوق طاقتي ، إن أصبح طفلاً تطعمني أمي يدها . أوه عظمي يتمزق رجاء .

مسز الفنج : للطفل أم تعرضه وتعني به .

أوزفالد : كلا هذا لن يكون أبداً . لا أستطيع أن أظل هكذا سنوات عديدة . وقد تخوتين وتركتيني على قيد الحياة . قال لي الطبيب إن هذا المرض قد لا يقضي على بسرعة . وصفه لي بأن تجاهد المخ تنبسط شيئاً فشيئاً حتى يصبح ناعماً كالحرير .

مسز الفنج : أوزفالد !

أوزفالد : وأخذت رغبتي مني . لو بقيت إلى جانبي لبادرت إلى نجدتي .

مسز الفنج : ماذا تعني يا حبيبي ؟ أهتلك عون في العالم أحجم عن تقديمه لك ؟

أوزفالد : عندما أصبت بالنوبة الأولى في باريس قال لي الطبيب : عندما تعادوك النوبة - وستعادوك - فلن يكون هناك أمل . ولكن أجيته بأن ساستمد للنوبة القادمة . نعم أنا مستعد (يخرج من جيب صداه السداسيل صندوقاً صغيراً يفتحته) أمي .. هل ترين هذا ؟

مسز الفنج : ما هذا ؟

أوزفالد : مورفين .

مسز الفنج : أوزفالد ... ولدي

أوزفالد : لقد جمعت منه اثني عشرة حبة .

مسز الفنج : اعطيني هذا الصندوق .

أوزفالد : ليس الآن (يضع الصندوق في جيبه) .

مسز الفنج : يا للسوء .. هذا ريق طاعة البشر .

أوزفالد : ولكن يجب أن تتحمل ..

لو كانت رجسيتنا هنا لقلت لذلك شيء .. ولسرّجوسها أن تبز إلى

إنفاساتي .. ولقلعت . أنا ولي أنها

كانت ستضل .

مسز الفنج : أبداً .

أوزفالد : لو هاجني الربوب ورائتي أرقد أمامها لا حول لي ولا قوة مثل طفل رضيع ، ضعيفاً ، خائر القوى ، فهو فاقد الأمل .. لأيد أنها كانت تسمل غموضي بعد فترة قصيرة .

مسز الفنج : شكراً لله أنها ليست هنا .

أوزفالد : إذن فالواجب يدعوك إلى انقاضي .

مسز الفنج : أنا ! أمك !

أوزفالد : يكفى منك أمي لتتدفني .

مسز الفنج : أنا التي أعطتك الحياة ؟

أوزفالد : لم أطلب منك الحياة .. وأية حياة أعطيتني .. ستأخذيني بيديك وبعد أخذ ورد تنفتح مسز الفنج النافذة

فقد أشرقت الشمس وظهر في الخارج منظر الثلوج والجبال تلعب تحت أضواء الصباح تطغى مسز الفنج المصباح ثم تعود إلى أبنائها أوزفالد .. ولكن ماذا دهاء ؟ لقد جماته النسوة وبها هذا

جالس في المقعد بلا حراك .. لقد أصبح كاطفل الرضيع خائر القوى مشلول العضلات فاقد الأمل ، ثم يشخص إلى أمه بنظرات خالية من أي معنى وهو يقول :

أوزفالد : الشمس .. الشمس . ثم يظل يكرر هذه الكلمات بصوت لا تعبير فيه وقد استرخت عضلاته ووجهه فقد التعبير وعيناه غداقن في الفضاء حتى يسدل الستار .

وقد انتقد المحللون التفسير الموفق الأخير الذي ينفار فيه أوزفالد على أساس أنه لا يتفق مع الحقائق العلمية ، إن كنا نعتقد أن مستزلمات التركيز الدرامي والاضطرار إلى اختصار الزمن في المسرح يمكن أن تكون شفيهاً لايسن في هذه النقطة ، وخاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن الأطوار الأولى من هذا المرض السمي بالشلل الجنون العام قد صورت

بسرعة ، كما أن بطلنة المسرحية الأم السينة الحظ التي تحولت إلى مثل متحرك للشقاء بفعل خيانة زوجها المنحل السوء السلوك تتكاتف مع النواحي الطبيعية للمسرحية في جذب انتباه المتفرجين وترك تأثير لا يمحى من نفوسهم مهما كانت الأخطاء في ذكر تفصيلات المرض الدقيقة .

ولقد كان دور مسز الفنج ومازال من الأدوار التي تتمنى القيام بها جميع ممثلات أدوار الأم في جميع مسارح العالم ، بينما نجد أن دور أوزفالد لا يرغب في أدائه إلا القليل من الممثلين الذين كثيرا ما يستهيم تصوير أعراض المرض في مرحلة مبكرة من مراحل المسرحية كما يجدون في موقف الأنياب الذي تنتهي به المسرحية فرصة ذهبية لاستعراض براعتهم في أداء الشخصيات المريضة .

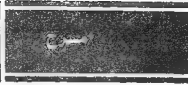
وقد أخبرني المرحوم الأستاذ فتوح نشاطي أنه شاهد مسرحية «الأشباح» في عام ١٩٢٦ في عرض قدمت فرقة إيطالية على مسرح تياترو الكورسال بإشارة عماد السنين (مكسان داود عسلى الحالى) ، وكان يقوم بدور أوزفالد الممثل الإيطالي الكبير زاكوني الذي كان يبلغ عمره في ذلك الوقت ثمانين عاماً وكان ضخم الجسم بارز الكرش ، في ضخامة المرحوم جورج أبيض أو ربما أكثر ضخامة ، ولكن أدامه العميق للفردوس لدور أوزفالد حبيب عن أعين المتفرجين ضخمة جسمه وكبر سته ، ولم يروا فيه إلا شاباً في مقتبل العمر معتل الصحة ينهش جسمه ذلك المرض الحثيث . وقد كان تأثيره في المتفرجين عميقاً لدرجة أسالت الدموع من عيونهم . وفي آخر العرض وقف المرحوم فتوح نشاطي وعزیز عبد بلهان أكفهما بالتصفيق لمدة أكثر من خمس دقائق وهما مشدوهان لسرعة أداء ذلك الممثل الجبار . وقد سمعت نفس الشيء أيضاً من المرحوم الأستاذ أحمد علام .

وما هو جدير بالذكر أنه عندما عرضت مسرحية «الأشباح» في إيطاليا

نسب بعض النقاد نجاحها إلى التأثير الذي أوجدته آراء سيزار لومبروزو - CE-SARE LOMBROSO ، وذلك العالم الذي كان أول من نادى بوجود الصلة بين الورثة والجريمة وأرساها على أسس علمية ، والذي هيا التربة في رأى أولئك النقاد لفهم شخصيات إيسن والمشكلات التي تثيرها مسرحياته على ضوء ارتباط الرذيلة والجريمة بالتكوين النفس والوراثي للفرد . وقد رد لومبروزو نفسه على رأى أولئك النقاد بقوله إن رأيهم هذا قد أضفى عليه شرفاً كبيراً ، وإن كان يعتقد أن مدى انتشار تعاليمه بين الجماهير قد بلغ فيه كثيراً . وقد أبدى لومبروزو في الوقت نفسه ملاحظته بأن الحقائق التي قد يرفض أهل العلم الاعتراف بها كثيراً ما يتلفها ويعتنتها أهل الفن والأدب . ودلل لومبروزو على صدق ملاحظته هذه بقوله إن الشخصيات التي صورها من الطبيعة المصورون والنحاتون والأدياب يظهر فيها الإحساس بالصدق والواقع بالرغم من مخالفتها لتعاليم التقليدية التي يؤمن بها العلماء . وفي رأى لومبروزو أن هذه الحقيقة قد أكدها بجلاء ووضوح النجاح الذي لاقته مسرحية الأشباح لدى الجماهير .

ومهما يكن من أمر المسאלفات التي انتقدتها العلماء في مسرحية الأشباح إلا أنهم أشادوا بالطريقة التي إتبعها إيسن في تصوير العقاب الذي يقع على أوزفالد نتيجة لسلوك أبيه المنحل ، وخاصة أنه كتأثير مسرحي اضطر إلى ضغط الأحداث والإحساسات في مجال زمن ضيق لا يتعدى بضعة أيام بقصد إحداث اثر درامي ضخم في جمهور المشاهدين .

وعلى أية حال فإن العصر الذهبي لعلم المسرحية له مضي ولى ، وخاصة بعد انتصار مرض الزهري بعد اكتشاف عقار البنسلين ، وإن كانت شخصياتها ومثيلاتها الكثيرة في أعمال إيسن الأخرى كثيراً ما تظهر في صورة متطورة حديثة في العديد من الأعمال الدرامية المعاصرة ◆



مولد ياسيد

عرض مسرحية بلدى يابلدى

أمير سلامة

التراث هذفاً في حد ذاته بقلير ما يراه قوة دافعه للتقدم تتأمل من خلالها الحاضر عن طريق استشراف الماضي .

والمؤكد أيضاً أن القيم الدرامية في نص رشاد رشدي رغم بعض ملاحظاتنا التي ستوردها بشأنه هي التي كفلت للعرض القدره على التواصل الجماهيري وإثبات الوجود بعد مرور هذه الفترة الزمنية الطويلة واختلاف الواقع الذي كتبت المسرحية تعبيراً عنه وضيقتاً به ونقداً له وهو واقع النكسة ، فالعين لا تخطيء الاستقاط الواضح الذي تحمله المسرحية على النظام القائم في تلك الفترة من تاريخ مصر والذي انتهى إلى هزيمة ٥ يونيو الحزيرة . وتشير شخصية متولى بالذات (أحمد مريدى السيد البدوى) وأخوانه إلى بعض رموز هذا النظام . فمتولى التأثير الغضبان بدلا من أن يتجه بأخوانه إلى تطهير البلاد من الغزاة الكفار إذ به يزيح حاكم البلاد إبراهيم من الحكم ليتولاه ، وسرهان ما يتحول أخواه بدورهم إلى عماليك يقيمون الظلم ويمنعون عن الخلق القوات ، ويتاجرون بالعباد . وتضيق كل تعليمات متولى لأخوانه بإقامة العدل بين الناس والاحتكام بينهم وأحوالهم وعزل المالك الذي صار النظام الجديد جزءاً من تكوينهم ، وعندما يرغب متولى أن يفقد أتباعه إلى محاربة الفزاة يصبح الأمر حال ذلك أن رجاله قد أصبحوا بدورهم عماليك فكما يقول الراوى إذ لم يكن من المصحح به في أى مكان أن يدعو المملوك الناس للحرب والنضال إلا بلذناً وأمر المملوك الأعظم مولاهم جميعاً السلطان وهكذا بإسادة

ويثير عرض مسرحية بلدى يابلدى مرة أخرى كيفية معالجة مادة التراث الذى مايزال البعض يصير عليه ضرورة أن تتخذ قالباً مختلفاً عن القالب الدرامى وصولاً إلى صيغة أصيلة للمسرح المصرى فيتمهى الأمر غالباً بمثل هذه الأعمال أن تخرج مسخاً بلا معنى في حين لا يرى البعض مثل هذا التعارض بين التراث وقالب الدراما التقليدى باعتباره الصيغة الوحيدة للتعبير عن صراعات النفس الانسانية والقوام الأصيل لعرض مسرح حقيقى قادر على التواصل الفعال مع الجمهور . والمؤكد أن رشاد رشدي كان أحد هؤلاء البعض المتمسك بقالب الدراما والذي لا يرى

بعد نحو عشرين عاماً من عرض مسرحية بلدى يابلدى التي كتبها الدكتور رشاد رشدي مباشرة بعد نكسة ٦٧ يحى عرضها هذه المرة عام ١٩٨٧ في مكانها الطبيعي على مسرح السمر المتصدر لتقديم أعمال التراث المسرحية . ولقد كان من الطبيعي أيضاً أن يلتقى المخرج عبد الرحمن الشافعى صاحب التجارب العريضة في تقديم مسرحيات التراث برشاد رشدي الذى اسهم في هذا المجال بعدد من المسرحيات تعتبر من أنضج ما كتب إن لم تكن تمثل المسار الصحيح والإخلاص لموهبته المسرحية ومن بينها أفتوح ياسلام وبلدى يابلدى وشهر زاد .

يا أفاضل ياكروم فضلت الحال زى ما هي) .

والحال الذى انتهى إليه متولى وأصبحت ثورته وغضبه فيه حبيسا . داخل صدره بعد أن استطاع اتباعه عزله من الناس الذين أصبحوا لا يفرقون بينه وبين الحاكم الذى عزله برهام هو نفس الحال الذى انتهى إليه السيد البدوى الذى كان يطلب مريدبيه بتحرير الناس من أسر أنفسهم ليصلح حالهم وينطلقوا إلى محاربة أعداء المسلمين فإذا بهم يحولونه إلى مجرد شيخ ذى كرامات ينسجون من حوله القصص الخرافية يلهو بها الناس ويستغلونهم فأفقدوهم بذلك القدرة على فعل أى شيء وعندما ينزل إليهم السيد البدوى في ختام المسرحية مطالبا بأهمهم بالجهاد يجيئونهم ويصيحون في وجهه (مدد ياسيد يابدوى .. اغشأ ياسيد اغشأ) . وهكذا يعزل المريدون السيد البدوى عن رسالته ويقطفون شعله النور الخروجة في صدره كمثل ما فعل أتباع متولى الذين حولوا ثورته وغضبه من أجل الشعب إلى نغمة . وهكذا تجسد المفارقة الدرامية في مسرحية بلدى يابلدى التى صبر عنها الراوى بقوله وهي دى المأساة . . ده الكرب اللى جنبه كل كرب بيرون . . الفرق بين اللى عاوزين نعمله وبين اللى فعلا بيكون) .

وإذا كان الأخوان والمريدون هم بعينهم السبب في سقوط كل من السيد البدوى (رجل الفكرة) ومتولى (رجل السيف) بعد أن زاع هدفهما وضاعت رسالتهما واستحالت صورتاهما أمام الناس إلى عكس الصورة الحقيقية اللى يريدوا كل منها لنفسه أو كما عبر عن ذلك السيد البدوى ، بقوله ونحن بامتولى لا نضعن ما نريد لأننا لا نملك ان نكون لأن من حولنا هم السنين يصنعونناهم الذين يملكون أن نكون أو لا نكون كيا يريون) . . إذا كان ذلك قد حدث في مسرحية بلدى يابلدى فإن بعض المقولات التى تطرحها المسرحية تستقيم مع تراجيديا متولى ، في حين تبرز شيئا من التناقض في تراجييد السيد البدوى . . والمقولة الأولى التى تطرحها المسرحية هي كيا جاء على لسان السيد البدوى (لا يملك تحرير غيره الا من حور نفسه) وهي تتطابق بالفعل على متولى الذى يرغب أنه باع ما يملك ووزعه على الفقراء إلا أن اغراء الحكم هو الذى جعله يتقاصص عن رد أعداء البلا على اعتقالهم واستحالة آخر الأمر هو إصراره إلى ممالك يمترون بأمر الملوك الأعظم مولاهم السلطان .



● كمال ممدول في دور (المتولى) بلدى يابلدى

أما السيد البدوى فقد استطاع أن يتصبر على رغبات نفسه المتمثلة في اغراء فاطمة بنت برى والتي تعد بمثابة المقابل (في اعتقادى) لرغبة الحكم عند متولى ، ولقد خرج السيد البدوى في المواجهة التى فرضها على نفسه كيا يقول الراوى (بانتصار وأى انتصار) . . ولكن السيد البدوى رغم ذلك لم يستطع تحرير ولا واحد من أتباعه الأرميين بما فيهم اطهرهم متولى وحق تحريره لفاطمة بنت برى من دنسها قد استحال لديها من عشق شهوان إلى هيام جنوى بالبدوى يقترب من درجة المعبودية ولا يمكن أن يكون تحريرا للغير من قبل من حور نفسه . ومثل المقولة الثانية التى جاءت اكتشافا على لسان متولى وهي لا أحد يستطيع تحرير الناس الا انفسهم) تغليب لفكرة الحل الجماعى في مقابل الحل الفردى

وتكامل المقولة الأولى في ذات الوقت ولا تنفيها والذي يمثل طرحها مع تحقيقها سلبا في حالة متولى وعدم وجود ما يحول دون تحقيقها إيجابا في حالة السيد البدوى انفصال ظاهر بين الفكرة والبناء و مسرحية بلدى يابلدى ، ولذلك فانه ينشأ تستقيم كافة المقولات التى تطرحها المسرحية والمقدمات التى تظهر عليها شخصية متولى مع ما انتهت إليه هذه الشخصية من سقوط فإن ذلك لا يستقيم بنفس الكيفية مع شخصية السيد البدوى التى لا يوجد مبرر دوائى لسقوطها الا العزلة التى فرضها على نفسه (كما حاول الأعداء أن يبرز ذلك) وهي عزلة لا تتفق مع الاطار العام الذى ترسمه المسرحية لهذه الشخصية باعتبارها شخصية غير متواكفة

شديدة الاهتمام بما يحدث للوطن والناس تقبل التحدى والمواجهة . وإلى جانب هذا التناقض الذى اعتقد بوجوده في المسرحية فإن هناك ملاحظة أخرى تتعلق بنسيج العمل وهو ما سميته تجاوزا التكرار المدرسى (ينسحب هذا العيب على كثير من مؤلفات الدكتور رشاد رشدى) فالفكرة الواحدة يتم تكرارها أكثر من مرة ، وعلى سبيل المثال فالزوجة (غريبة) التى اختطفت من زوجها (حنين) وهو نائم كناية عن ضياع الوطن في حالة من الغفلة يكررها المؤلف مرورا أخرى في عجيبة التى أختطفت من حبيبها حسن قسرا (وهو أمر يختلف عن التوبيخ المراسى كيا أفسرنا إليه في حالة السيد البدوى ومتولى) . وهاتان الفصتان وإن كان ثمة مبرر لوجودهما توضيحا لفكرة ضياع الوطن الممتدة في التاريخ لما اجتبتها



على مستويين زمينين أولهما زمن السيد البلوى (حسن) وثانيها الاحتفال بوليد السيد البلوى بعد مائة عام من أحداث الزمن الأول (حسن) إلا أن ما ضعف هذه المعالجة في (قنديل) أن الشخصيات التي قدمها المؤلف في المستوى الزمني الثاني (زمن السوكند) والمتشعبة في (حسن القطاطرى ومناز ضارية الودع وابو النعب الحاوى) سرعان ما أهلها وبقيت تثير خلطاً في المسرحية لما يقابلها من شخصيات في المستوى الزمني الأول (حسين القطاطرى وزين أبوها ضارية الودع وابو العجب الحاوى) أكثر مما تعتمد الفكرة التي قصد إليها . كذلك نجد العديد من حكايات الملوأى (المقابل لشخصية البهلولى مسرحيات شكسبير) تقطع الحدث الدرامى توضيحاً لفكرة الضياع ذاتها التي يلح عليها المؤلف بصورة صارخة ومباشرة أحياناً ، أما التذاه التكرار (بلدى يابلدى) على طول الرواية خاصة في لحظات اشتداد الظلمة فأراه مطلوباً كنتمه دالة للثيمة الرئيسية وإن جاوز في ذلك الحد . وكل تلك الملاحظات التي ستناها لا تقلل كثيراً من القيمة الدرامية لمسرحية بلدى يابلدى التي تعتبر واحدة من أبرز أعمال المؤلف . ولقد كان منتظراً من الأعداد (التى لا أمل اليه في المسرحيات العربية التي يمكن للمخرج باستخدام أدواته عمل مايلزم لتوافق النص مع الظروف المحاصرة للعرض) أن يختصر بعض الشيء فيها هو قابل في النص من حلف مثل التكرار الذى أشرت اليه من جهة وما قد يشير إلى ضياع الوطن (الذى لم



لقطة من العرض المسرحي

يعد له عمل الآن بفهميه وقت كتابة النص) من جهة أخرى وهو الأمر الذى حاول الأعداد جزئياً علاجه فخفضت صيغة بلدى يابلدى شيئاً ، كما جرى حلف بعض الشخصيات مثل شخصية روجية التي هي أصلاً في يدهى (روما) جعله سيده التاجر مراد ينتكر في زى فتاة لأنه لم يكن يستطيع بيعه قبل أن يصبح عملاً وهو تكرر مقلوب (بلا معنى) لشخصية عجيبة التي اختطفها المالك من غطيتها (حسين) فهربت منهم متكررة في زى الولد (صابر) ، ولكن بقيت شخصيتى الرجلين اللذين ضاع من كل منهما أمرته على حالهما وإن زاد الخلط على المشاهد في (الأعداد) الذى حلف (زمن) للولد) وأصبح شخصيات المستويين معاً . وفي



لقطة من العرض المسرحي

مقابل هذا الحلف فقد أقلل الأعداد النص (الذى يعتبر واحداً من النصوص المطلوبة) بالكثير من المشاهد التي جاء ذكرها على لسان الراوى فصيقت درامياً مثل مشهد (اللقاء بين قمر واحد مريدى السيد البلوى) وبين فاطمة بنت برى . ومع أننى أشهد أن بعض هذه المشاهد التي صاغها الأعداد جاءت قوية ومتسقة مع أسلوب المؤلف إلى حد يثير الإعجاب إلا أننى لا اعتقد أنها أضافت شيئاً جوهرياً للنص بل جعلت العرض من فرط طوله (نحو أربع ساعات) مثيراً للاملال إلى حد ما خاصة وأن الأعداد أحال النص المقسم إلى فصول وثلاثة لعرض من جزئين مما زاد العبء على المشاهد (جرى مزيداً من الحلف بعد ذلك مما جعل العرض كما شاهدته بعد نحو أسبوع من بدايته عرضيه يبدو أكثر تماسكاً) .

وأما مجاءة في نشرة المسرحية على لسان مامسى (بمجموعة السامر) من أن ما قدم عن نص رشاد رشدى على السامر باسم (مولد ياسيد) هو رؤية جديدة لنص (بلدى يابلدى) تقوم على دراسة العلاقات بين مختلف القوى الاجتماعية والتيارات الفكرية بدلاً من التبرة الصارخة بحثاً عن الأرض التي ضاعت والتي املتها ظروف تقديره عام ٦٨ - فلا أظننى آثره - ولا أظن أن حلف مشهد هنا وقبول مشهد سردى إلى مشهد درامى هناك أو استبدال مرارة بعبارة وتقديم مشهد على مشهد آخر أو حتى التركيز على بعض المشاهد التي أصبحت ملحمة في واقعنا الحالى مثل الموسى الدينى والمماناة الاقتصادية قد غيوت جوهرياً من صلب البناء الدرامى لمسرحية (بلدى يابلدى) (الذى أظن أن مجموعة السامر وعمل رأسها المؤلف والنقاد المسرحي (مهدي الحسيني) كانت حريصة على أن لا تعصف به .

ومن جانب آخر يمثل عرض مسرحية (مولد ياسيد) بالنسبة للمخرج عبد الرحمن الشافعى مرحلة جديدة في تطوره الفنى بدأها بعرض مسرحية (سيرة) بين هلال) ليسرى الجندي ، وفيها يظهر اهتمام المخرج جديداً بالبناء الدرامى فيما يجتاز من نصوص . وإذا كان عبد الرحمن الشافعى قد استعمل عمله المسرحى بسدأ من (على الزريق) بالتركيز على عنصر الفرقة فانه قد وصل في بلدى يابلدى إلى لى التوازن بين هذا العنصر والقيم الدرامية والفكرية

للعمل الذي يخرج به وحسب وأما إلى ما هو أبعد وهو جعل عنصر الفرجة ثانويا بحيث لا يكون مستهدفا في حد ذاته وبحيث تستمتع به كأحد العناصر المنصهرة في نسج العمل ككل وفي (مولد ياسيد) يسخر المخرج كل إمكانيات العرض من موسيقى (مجدى عبد الرزاق) وديكور (حسين العزى) إلى جانب أداء الممثلين في خدمة النص المسرحي والخفص أساما على توصيل رسالته للمشاهد في أيقاع شديد الانضباط وأداء هادئ به الثبوة ، وقد كان موفقا حقا عندما جعل الموسيقيين والمثليين يتواجدون على خشبة المسرح بغير أن يتعدوا إبراز هذا التواجد للجمهور كما كان يفعل في عروض سابقة ، فأعطى للعرض إطاره الشعبي دون مناقجة ، كما استغل في ذلك إلى جانب

بعض الماويل المقتطعة من السيرة ذاتها أفعال (عزت عبد الوهاب) التي بلغت ذروتها في ختام العرض عندما يلوح رسالته بمبارده المثلون معا (ما تفكروش أن الطوفان ها يحوشه فرد غير لا تكون كل الأيديين ممدودة سند) . ولم يتعمد كل الاطلاق استعراض العضلات فلم يسرف في التشكيلات الجمالية الا لضرورات تعبيرية . واستخدم مؤثرات إضافية في انصاف شديد (وان بدت غير متقنة ليلة مشاهدك المرض) فلم يستخدم (الفلانش) الا في مشهد اكتشاف السيد البدوي لحقيقة ما انتهت اليه رسالته واتكساره المروع وسط مريده ، ولم يلجأ إلى جعل (الشيخ خلوصي) يظهر من بين مقاعد المتفرجين في ذروة اكتشاف حاله الضياع الماكلة في ختام العرض منها اياه بالانزعاج ثم بأن يجعله يرتقي شرفة السيد البدوي ليقف في مستوى أعلى من باقي الشخصيات في اشارة بارعة لسيادة شعب المستوية ، وإن لم أتفق معه في وضع كرسي السلطان الذي أصبح يجلس عليه متولى فوق شرفة السيد البدوي فقد أحدث هذا خلطا في فهمنا لشخصية السيد البدوي التي هي بعيدة كل البعد عن طمع السلطة وكذلك في إظهاره البدوي لحظة نزوله إلى الشعب حاملا سيفا ، وهذا المشهد وإن كان كما اراد المخرج له أن يكون مجسدا لحلم البدوي بالانتصار على الاعداء الا أنه ضاعف الخلط بالنسبة لجمهورنا لهذه الشخصية التي لم يكن لها يوما سلاحا سوى (الفكرة) فضلا عما يمكن أن توحى به هذه

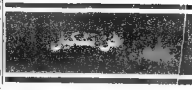


● أحمد ماهر (السيد البدوي) ، رضا الجليل (شبل) .

الدلالة من اشارات لا أعلن الشافعي بقصدها . كذلك وإن كنت أسجل اصحاب التكوين الذي صممه حسين العزى على هيئة حلال ترتفع عند قاعدته شرفة السيد البدوي الا أن الحامة التي صنع منها الديكور (رعا إمعاناً في استخدام خلعمة شعبية) ظهرت كما لو كانت مجموعة من اقفاص (الدجاج) رصت فوق بعضها البعض فبدت للأسف مثيرة للقيح .

أما عن الممثلين فقد واصل (أحمد ماهر) بنجاح ادائه لدور البطل الشعبي المتكسر الذي يذاه بمسرحية (صرأي) واستطاع ملتجأ إلى الأداء الداخلي الذي يكاد أن يكون مستحيلا في مسرح تموزه الحميرية مثل مسرح السامر أن يبرز شق المشاهد المتضاربة في نفس بطل يريد أن يشع ضوءا حل من حوله فيملأ الظلام داخله : وقد ساعده على ذلك قدرته على التحكم الفائق في ملامح وجهه إلى جانب نبرات صوته التي تتميز بالثقل والعمق معا وإن لم أجد ميرا لسموحيه التي اصبر أن يذرفها في نهاية العرضين على المواء (مولد ياسيد - صرأي) . وينفس الكيفية بسرع (رضا الجليل) في التعبير عن مشاعر الغضب والثورة التي لا تجد لها متفصلا عند البطل متولى ألا تجرعه من الداخل دون أن يلجأ إلى الميولوجيا والحظاية التي يغري بها الدور ، كما تألفت (مائل زكي) في دور فاطمة بنت برى وهي وزن كانت حديث العهد بالمرثع الا أنها بدت راسخة القدم فوق خشبته ، وتعتمد براعتها إلى تحكها الصارم في ادائها الحركي والصوتي وتقديرها على التنوع في

ذلك إلى أبعد ما تستطيع ، مع الاهتمام بأدق التفاصيل في التعبير المسرحي كاللفتة وإشارة اليد ولحظات الصمت والسكون ، باختصار لم تزد دورا كبيرا وحسب وأما قدمت درسا لولا أنها في متولجها العزى كانت أنفسها أن تقطع عما كان يستلزم منها مرأنا أطول كي لا تقتل صورتها كمثلة مثيرة للإعجاب حقا ، كذلك أجاد على حسين في أداء دور الملائكة معطيا بمهارة البعد المتنافسي لهذه الشخصية الكوروسيه الرائعة . وإلى جانب هؤلاء فإن باقي الممثلين أدوا جميعا أدوارهم في القدر محسوب ومن بينهم عصام الشويحي (الدرويش) ، هند الجندي (منار) ، ضياء عبد الحائقي (أبو الذهب) ، طارق كاسمل (خلوصي) ، إبراهيم الجمل (حسين الفطاطري) ، محمد عبد المقصود (الشيخ يوسف) ، محمد رحوم (حسن الفطاطري) ، عزة بكير (عجيبه) ، محمد بشير (أبو الذهب) ، سماد محمد (زين أسوها) ، محمد الطرخي (الشيخ السطوسي) ولم يكونوا جميعا بارعين وحسب وأما ملتزمين كثيرين متكاملين همه أن يقدم عرضا جيدا ، وتلك هي روح العمل بحق في المسرح الاقليمي (روح الجماعة) التي تمثل أبرز خصائصه ، أوجه التحية أيضا إلى فريق الإنشاء الصحفي والمثليين الشعبيين وعلى رأسهم صافي الصورت الشعبي فاطمة سرحان وخضرة محمد خضر التي أفت دورها بنفس الخلفاء والتفاني الذي أدته به في عرض الستينات من انخراج حلال الشراقوي ولا يزال عالقاً بالذهن: 



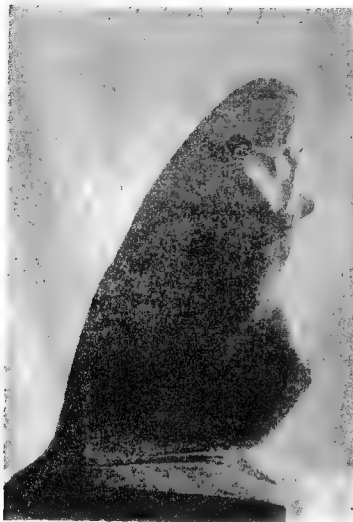
البحث عن ملامح

محمود بقشيش

- ولد الفنان عبد الهادي الوشاحي عام ١٩٣٦ بمدينة المنصورة .
 - تخرج في كلية الفنون الجميلة قسم النحت عام ١٩٦٣ .
 - يعمل مدرساً للنحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة .
 - سافر إلى باريس عام ١٩٦٥
 - أقام في أسبانيا من عام ١٩٦٧ حتى عام ١٩٧٠
 - أقام في إيطاليا من عام ١٩٧٠ حتى عام ١٩٧٤
 - عاد للعمل بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٧٥
 - أقام في أسبانيا مرة ثانية ابتداء من عام ١٩٧٥ حتى عام ١٩٧٨
 - شارك في الحركة التشكيلية المصرية منذ عام ١٩٦٥
 - مثل مصر في عديد من المعارض الدولية الجوائز - أهمها :
 - جائزة الدولة التشجيعية في النحت عام ١٩٨١
 - وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى ١٩٨١
 - الجائزة الأولى في النحت في المعرض العام عام ١٩٨١
 - الجائزة الثانية في بيشال ايتا الدولي عام ١٩٦٦
 - الجائزة الأولى في صالون القاهرة عام ١٩٦١
- عندما عُرضَت أعماله واستُشرِفَ على الفنان عبد الهادي الوشاحي للمرة الأولى ببنتلي القاهرة الثالث ، لفت أنظار النقاد ، والفنانين ، والجمهور إليه . وتتنوع أشكال الاهتمام ، وتباين ، ودرهم ذلك ، لقد كان هناك إجماع .. جاء صريحاً أحياناً ، مكتوباً أحياناً أخرى حول الحضور المفاخر لهذا الشكل المتحوت .. ففي المنحوتة جرأة في التكوين ، وحسبوية في الأداء وخروج على الطابع

الفنان موقف - لذلك أحاول أن أؤكد موقفى تجاه قضية الإنسان بصفة عامة والإنسان المصرى بصفة خاصة - وهذا هو الوجه الأول للقضية - أما الوجه الثانى هو معالجتى لذلك برؤية وتناول جديد - بل وهناك أيضاً وجه أو بعد ثالث للقضية - وهو - اننى أزعج أن النحات هو السالك الشرعى للفراغ - لذا يجب تفخذه المباشرة وتحويلها لتسير بسيطرته على الفراغ المعماري والميداني فى بساده - ومن هذا المنطلق - أحاول بأعمالى النحتية أن تستعيد الفراغ الذى تمتلكه - وهى قضية لها أبعادها بين أعمالى وأعمال النحاتين الآخرين وبين المقتضيين الرسميين لشرعية حقوق النحاتين للفراغ النضوى من النحت المصرى المعاصر .

عبد الهادي الوشاحي



السكون، الذي يميز المتحونة المصرية المعاصرة - سواء التزمت الأصول المصرية أو خرجت عليها - وفي نفس الوقت تبهر عن أحلام واقع إنسان لم تنطقه أمه بعد . ولقد أيقظ التشاغل في الذاكرة طيوف متحولات أخرى ، لا يجمعها الزمان ، ولا المكان ، ولا الأسلوب الفني . . . وإن جمعها وشائج تربط هذا التشاغل . أول طيف لمع في الذاكرة كان طيف شمال و نصر ساموتراس [١] ، وتلاه تشال و مدينة بلا قلب ، للفتحات الروسية الأصل و أبو سيب زامركن [٢] ، وتشال و الحبسين و لغاتنا المصرية و عمود مختار ، والتصاليل الثلاثة ظلت ، واستأزل ، صرناً لتوازع الحلق لدى عديد من الفنانين ولم تولد تلك الأعمال الفنية ميلاً شيطانياً ، بل ولد كل منها في سياق ثقافي مختلف ، فارتبط شمال و ساموتراس و الإخري في سماء يسطع عليه الأسلوب و البرجاصول (نسبة إلى ملكة برجاصون) التي تميزت متحولاتها بالطابع الدينامي و امتزجت تبهر و زامركن و الخرقفة بالكلمية التي ولدت في فرنسا ، و ارتبط و مختار و بالفن المصري ، أو بالكلابكية المصرية - كما أفضل [٣] - و بين هؤلاء الذين ألهوا في الذاكرة نرى و الوشاشي و قد اختار لنفسه طريقاً حاول به أن يقيم جسور التواصل مع إنجازات الفن المساصر الأوربي . . . وبالذات الأسلوب التكسي ، دون أن يسطع الطريق على نفسه مع (جومر) الكلابكية المصرية .

○

المرأة الأسطورة . هي القاسم المشترك بين و ساموتراس و و الحبسين ، و و امستراف ، فهي إلهة ، و عند الشمال الإخري ، وهي الوطن و عند و مختار - التي كان مفتونا بساموتراس - وهي زرقاء الجملة ، عند و الوشاشي ، وليس نادراً على المرأة ، أن تجسد رمزاً قوياً . . . يستهدف المستطيل ، أو رمزاً للحرية التي تقوده الشهب [٤] ، بل التادر هو أن تظهر مهرومة . متسكرة . على التقيض من الرجل ، الذي يقنع عليه - في معظم الأحوال - صبه الاستكثار ، والنزق ، والأحجاج . . . لهذا استمارة ، و ذاك ، عوداً لمحتوى كثيرة و مدينة بلا قلب ؟

يجمع بين تلك المحتويات ، أيضاً ، الطابع الميذا ، و ساموتراس - تتوج - لو كانت تتوج - جمعاً معمادياً في الهواء الطلق ، و مدينة بلا قلب و غزل ميداناً بورتوفا ، بينما ينتظر الحبسين ، و و امستراف ، و ما يجود به الأمل من ميادين و مييزات ، و اصرار ١

في الوقت الذي اختار مبدع المتحونة الإخريفة ، و و زامركن ، و و الوشاشي

وضماً مقبلاً للعمل الفني . . اتسمت متحونة و مختار و بالسلامة ، و الجسطة القرحونية . اختار المثال الإخريفي لتمثاله المتوج لحظة المبروط على مقعدة السفينة ، و اختار لكنته التمثال أن تكون و فعلاً ، و و فعل ، و فعلاً ، و برجوما ، و و فعل ، و لفرة خير عربية ، ولكنها مؤثرة . هي قوة الربيع ، التي تفسط على ثوب الإفة الرقيق ، التفضاض ، و تدفع جسدها إلى الخلف ، فتبرز بقوة التقيض - عطفاً للجسد الأثني ، و شجاعته ميلاً - لقد جعل المثال من و الثوب و سيطاً . . . ينف من عريضة الجسد ، و عن عفته أيضاً [٥] ، كما سجل بضمّة الربيع في نفس الوقت .

وكما التزمت متحونة و ساموتراس و بمفهوم عصرها في و الكنتة و القرداء ، و الاحضان بوساطة تبهرية شطبة كالتاب ، ارتبطت متحونة و الحبسين و بمفهوم الكلابكية المصرية المأرض . فاحتفظ و مختار و بكتة صريحة . راسخة . متحلة . لا فرق فيها بين غطاء و جسد مفتي . و من لم كان لا مفر من مقاومة الإعجابات الحسية المباشرة ، و ولها إلى

منطقة التماثل الذهني . ذلك لأن و درجة و ارتباط و مختار و بهنج يرفض المعارض [٦] ، و الوقت قد وضعه ، دون شك ، في موضع لا يخلو من المخرج . فهو عندما لود أن يبر من لحظة عاصفة ، و أن يميل من الكنتة كيأنا يتبر بالمثل ، و رد الفعل . . . كان عليه أن يتخطى حاجز سكونية النحت القرحونية ، و حاجز و التاب و الأخلاقي ، و أن يستلم من إنجازات الفن المعاصر ما يهتبه على هذا ، و إن كان لا بد من الاعتراض بأن و الحبسين و كان محاولة أولى للتصرد . شديد الحد - على التزامه بأصول الكلابكية المصرية ، و لا بد من الاعتراف ، أيضاً ، بأن تلك المتحونة كانت أول فوئج مصرية معاصر لتحت التجيري .

تتفق الكلابكية لمصرية ، و الإخريفة - بل كل المذاهب قديها و حديثها - على ثوابت مبدئية ، أبرزها مبدأ الوضعية المصوبة . . . تلك الوحدة الكلفية يجمع شذات العناصر للتشقية ، و التوفيق بينها ، و لذلك كان التوفيق بين هذا التشاغل ، فيها مضى ، أقل ضرراً منه الآن ، فالوحدة التي كان يتظاهرها توات (و الحديث هنا عن التحد) كان يتبعها أن تم

هبر انتقالات منطقية من كتلة إلى أخرى .
لا تفهم، العين . بمفاهيم جبروية . نحن
عندما نتطلع إلى «ساموتراس» من «الأمم»
نتوقع . على وجه اليقين . عناصر الجسد من
(الخلف) . على القيطن من للحصونة
المحصنة . مثل متخوفة و «دكن» ،
ومتخوفة والوشاشي ، فقد ترتب على تثبيت
والمنصور . قضيت الطرق المعبدة .
الحفوفة . للوصول إلى . أو بمعنى أدق .
ميكانيكية ، إلى «الوحدة العضوية» ، وبالتالي
فقد كان على الفنان المعاصر اكتشاف إمكانات
جديدة للوصول إلى مبدأ قديم ، ولم تكن
الطرق الجديدة ، التي يتميز بعضها بالتعبيد -
للوصول إلى مبدأ قديم مجرد مباديات جوية
كالتطرق إلى أفق ، حجاب ، إلى غير ذلك من طرق
بده البني أو المكس . بل إن تلك المسالك
كان لا بد من اختراقها من أجل جوانب جديدة
من التسارع التجسيري ، والجسمالي . وكانت
والتكبيدي ، (في التصوير أولاً) أحد أبرز
طرق الفن المعاصر في تثبيت المنظور ثلاثي
الأبعاد ، واليحت من البعد الرابع ، أو الزاوية
الخفية من العين ، وبالتالي الخروج من دائرة
السكون ، إلى الحركة . من الجمود عند زاوية
نظر واحدة إلى الإنطلاق إلى كل الزوايا .
وجعلت من رحلة العين حول الشكل الجسم
في الفراغ رحلة معص للماضي المتشظية
للحواس ، والذهن .

اختار والوشاشي «لخصونه وضما»
مرتباً ، يذكرونا ، بالمخلقة المركبة التي
احتملها - كسابق الإضاءة - مبدع
«ساموتراس» لثقله ، لكن في حين خبر
المثال الإحراق من الناحية المصنوعة بوحدة
المنصور ، وواقعية النسب ، والقيمة ودود
الأعمال . تحمر «الوشاشي» - بمباركة
موضوعية إنجازات الفن الحديث - من كل
هذا . ومن ثم فعل الخلق المعاصر أن يصحر
بإدراكه من الربط الواقعي . السبي . بين
الاندفاع كتلة الضخمة ، أو الملامدة الطاقرة من
ناحية ، والاندفاع كتلة الجسم ، وضغط الريح
(المفترض) من ناحية أخرى . بل عليه أن
يتسنى - أصلاً - مشاهدتها مع الواقع . أو
يستخرج منها ترتيباً لأحداث لم تقع في الواقع أو
في الخيال ! . فيصور أن هذا المظهر (كان)
يفضي جسد المرأة/ التمثال . ثم طار ، وأن
الذي طره هو الهواء ، والنفث ، الذي تسبب
فيه الاندفاع المرأة ! . ليس الخلق هذا غامضاً
وبركن فقط حل ، والكيفية ، التي تشكلت بها
المتخوفة . وإذا كان لكل عمل في (شرفة) ،
طريقه يمكن يتصلق شفرة ، واستشراف ، أن
تكشف أننا أمام محاولة لتقديم إضافة حل
مستوى الشكل ، وعلى مستوى الألفاظ
والفدايا التي تشغل الفنانين المصريين والعرب
مثل : (الأتياع ، والإنسداد - الأصالة

والمحصنة - السوروث والوافد - العملية
والمالية ..) إلى آخر تلك الصيغيات .
إن التامل لثتمال والوشاشي ، يكشف أنه
اختار طريقاً مغايراً لطريق «خمار» ، فلي
الوقت الذي «استعمار» فيه «خمار» اسلوباً
لا يتفق مع الفرض التجسيري . كان
والوشاشي أكثر مرونة ، فلم يخلق خربة
الكلاسيكية المصرية ، وسأول - في نفس
السوقت - مقصور [٧] الأسلوب التكميلي ،
لصنعها بالسطحات المربعة . السلة .
التي حفلت بها الكلاسيكية المصرية ، كما
احفظ بانسيابية ، واستمرارية ونقاء الخطوط
الخارجية . تلك الخطوط التي رسمت حدوداً
واضحة ، وأيقنة للكتلة والفراغ المحيط بها ،
أو داخلها . وجاءت كتلة ..

كتلة نحية/إسانية جديدة ، لا شبه لها في
الواقع . توشى ولا تصرح . تتصمم أجزاءها
من الطير ، والحيوان ، والخلقات ، ومن ذكر
الإنسان وأثاه ، بل ومن تصاير الأرض
الصحراوية .

إن أول ما يلتفت النظر هي تلك «الكتلة»
الطائرة - التي يفترض أنها مثل خطاه المرأة -
وهي لا تماثل جناح «ساموتراس» الذي يتر
الفيوط الأمن على مقدمة السفينة ، فالتداعها
ليس رد فعل ميكانيكي لاتداع كتلة المرأة إلى
الأسام بل العكس . والواقع أن كتلة المرأة
لا تتداع بانظامة نحو الأمم ، بل تجمع بين
الاندفاع ، والسكون ، الاندفاع إلى أكثر من
أتمه ، والسكون المكتئب بركائز شائبة .
الاندفاع المنيف . المضطرب . والسكون
المشحون . الفلق .

الغريب في الأمر أن كثيراً من الفنانين الذين
التفت بهم في ذلك المعرض ، وأكثرهم ينتهج
مهنياً معاصراً في الإبداع . تتركزت
اعتراضاتهم في نقطة رئيسية هي كون كتلة
الطائرة ليست رد فعل (واقعي) للوجهة التي
اتدلع إليها جسد المرأة !

إن كتلة الطائرة - التي برزت في تقديري ،
وجود التمثال - قد شغلها الفنان من الأمم ،
ومن خلفه بكل ما يمنحها القوة ، والسيطرة
على الحيز الذي تشغله بغيرها فراغان . بلطفان
من تقلل الكتلة ، ويشكلان تقطعي إشارة ،
يلغى حول الفراغ الأول - الرئيسي - حل
الجانب الأيسر للمشاهد من الأمم - عطلان .
تتد أحلاماً - طويلاً . متلفاً .
وصلى حول إلى طرد المرأة قام بتكوينه ، بينما
يلغى الخط الآخر التلقاة بمره . . . مكوناً في
هبة رحته الساق الحي . وعند ثقل الفراغ
الأول تستمر إغاة بشكل عين . يؤكد شكل

أنف ، ولم صارخ في هبة الكتلة . . . غير أن
الفنان أحرف بأن هذا الشكل كان يحس
مصادفة . أنها نفس الكتلة الطائرة - من
الخلف - فليها تواجهها بتضاريس وعرة ،
لا تسمح بغض القدر السابق من الإتيان ،
والانسيابية ، وهي بهذا الاختلاف تقدم لنا
وجهاً جديداً لم تكن به . إن هذا الوجه الآخر
يجمع بين عناصر متشعبة ، ارتفاعات
والانخفاضات متباينة ، بفصل بينها حدود غريبة
واضحة . وتجمع كتل التعت البارز - أو
تكدس تقترب من روح التعت البارز - بين
تضاريس الصحراء ، واجمعة الوطواط ،
ولقد جعل منها البعض أوجه الجراد
أيضاً . وربما كان الفنان برئاً . فلم يمد
إلى تلك الإبداعات ، لكن مهما كان الأمر فلاكيد
أنه عمد كحل العمد إلى ابتكار كيان نحوي
واحد ، يجمع بين شتات خفارة أكثرها ، فضلاً
عن حامل الصاعدة المشروعة . . . وهو في
طريقة إلى تكوين هذا الكيان النحوي . أو تلك
المرأة/ الأسطورة التي تجمع كل الصفات -
لا يستطيع إلا أن يحدث تحولات في أجزائها
المختارة لتتسق مع بناء لا يلفظها لكونها غريبة
عنه ، وخلق علاقات متبادلة ، ومتوازنة في
للشخص ، والمجرد من العناصر ، وذلك
بتشخيص الجسد ، وتجريد الشخص . .
فلمس ابتداء المرأة ، إلى البناء النحوي الرمزي
أكثر من انتصائها إلى ملامح واقعية للمرأة ، ولو
كثرت عليها من الطاهر لسانها في شك : أمي
أمرأة حلاً أم رجل ١٩ . فلذا انتصرنا إلى
الكائنات المجردة . الطائرة . فلذا نلهمد على
الجنائين . . . بصمات لكائنات - حية ،
وطيحية . تجمع في طياتها صراخات .

كما نلهم طريقاً بشجرة ، أو بيت ، فليتي
أتمسك - مؤقتاً - بواحد من الأساطير . .
أخي الوجه الصارخ في طرف كتلة الملامدة . .
ذلك الطرف الذي يجلب جسد المرأة جديداً ،
وإن لم تستجب بغض درجة استجابية
«ساموتراس» للرياح وتظهر أن لديها من
القوة ، والصدود ما مكنا ليس فقط من مقاومة
هذا الوجه الصارخ وكتلة الطائرة ، بل أيضاً
من الوقوف متقلة . متعلمة . في سكون . .
خطراً بهذا قلماً . . . غير أنه أدرك أن هذا
السكون الذي تفرسه حالة التامل ، والتطلع
قد يفسر الإبداع البنائي للتمثال ، فأنشأ
علاقات تدعى بين الخطوط الهندسية المنظمة ،
والمصنعة ، والسطحات الحادة ، وقُصّت من
كتلي الجرامين . ليجهنا تضر أننا أمام
وحدة من الخطوط الحية ، والحادة . . . تلحق
الفراغ قطعاً ، وتتصلق مع فراغ الفنان ،
وفراخي الكتلة الطائرة وباعية تربط كل أطراف
التمثال . إن الفراغات مرسومة بعشوائية ،
وتكتشف من ميل إلى أنشأة الكلاسيكية



حوار مع الدكتور يوسف عز الدين عيسى

محمد الجمل

من الراوي أشعلا رائعة لأشخاص لم يسبق في قراءة أو سماع أسمائهم ، منهم من يكتب الشعر العمودي ومنهم من يكتب الشعر الحديث في أهل مستوباتها . وهناك من نبهنا الشعراء من يكتبون الشعر سرّاً ولا يجهرون به إلا لحاجة الأصدقاء ، ففى إحدى الجلسات مع توفيق الحكيم ونجيب محفوظ منذ سنوات سمعت شعراً من الدكتور محمد صلاح الدين ، الذى كان وزيراً للخارجية قبل الثورة ، لا يقل روعة عن شعر أبى العلاء المعرى أو ابن الرومى والبحترى وأحمد شوقى . ولقد ظل عزيز أباطة ينظم الشعر سرّاً سنوات عديدة قبل أن يفكر فى إخراجها من أدراج مكتبته ونشره فى ديوان . فأرشد مصر خصبة بنقلها فى شتى المجالات على الرغم من الظروف بالغة القسوة التى يعيش فيها معظم المبدعين فى هذه الأيام الصعبة ، وذلك فى حد ذاته من سمات العبقريّة ، وحافظ إبراهيم الذى كانوا يحشرونه فى زمرة الفقراء والبلاتيين إذا قورن معظم شعرائنا فى عصرنا هذا يبدو وكأنه من أصحاب الملايين السعداء ، فالأزمة الآن عندنا ليست فى الشعر نفسه بقدر ما هى فى المناخ الذى يعيش فيه الشاعر ووسائل توصيل الشعر إلى عشاقه ومتلقيه . وفى عصر شوقى لم يكن عندنا من يكتب الدراما الشعرية سواء ، ثم ظهر بعد ذلك عزيز أباطة ، وبعد سنوات عديدة ظهر لنا عبد الرحمن الشرقاوى وصالح عبد الصبور . وعندنا الآن شعراء عبدنسون يكتبون الدراما الشعرية من أمثال فاروق جويئة وأحمد سويلم وأنس داود وأحمد السمرة وغيرهم .

أما مكان الشعراء الشبان هل خريطة الحركة الشعرية المعاصرة تفلد تأتحت فى الأسميات الشعرية التى كانت تقيمها كلية العلوم بجامعة الاسكندرية وقصر ثقافة الحرية اكتشاف عدد ضخم من الشعراء الشبان الواعدين لو أمكنهم التخلص من الغموض الشديد الذى يشوب أشعار بعضهم فيجعل فهمها بالغ الصعوبة أو شبه مستحيل ويصبح مناه فى بطن الشاعر ، كما يقال . وتقلل من الغموض فى الأعمال الإبداعية الذى ينشط الذهن ويحث على التفكير والتأمل قد يفتقى على العمل روعة وجلا . ولكن إذا ازداد الغموض حتى يستحيل توصيل المعنى الذى يرغب الشاعر فى تجسيده وتصويره ، فعند ذلك يفقد الإبداع رسالته ويصبح كبطارية مشحونة

من يفقد القدرة على تأليف القصة أو الرواية أو المسرحية ، فكل لون من ألوان الإبداع الأدبى يحتاج إلى موهبة خاصة . وقد يجمع بعض ذوى الخيال الخصب بين السوان الإبداع الأدبى من شعر وقصة ومسرحية ورواية ، ولكن أمثال هؤلاء قلة نادرة الوجود .

والشعراء اللذين قرأت لهم أو استمعت إلى أشعارهم فى مصر ازداد عددهم عما كان فى عهد صلاح عبد الصبور ، وعندما يزداد العدد يصبح تذكر أسمائهم فوق طاقة أية ذاكرة مهما كانت قدرتها على الاستيعاب . وعندنا الآن من الشعراء اللججيين أضعاف ما كان لدينا فى عصر شوقى وحافظ ، ولكن شوقى وحافظ وعزيز أباطة وصالح عبد الصبور وغيرهم من نبهنا الشعراء عندما ظهروا لم تكن الساحة مزدهرة بالشعراء كما هى الآن . وأنا أقرأ فى الصحف واسمع

هل هناك حالة من النقص فى الشعر المصرى بعد جيل صلاح عبد الصبور ؟ أين تضع الشعراء الشبان على خريطة الحركة الشعرية المعاصرة ؟ وإذا كانت هناك درجة من القصور فكيف تقصرها إزاء حجمتنا بالخيال الواسع والمطافة الجياشة ؟

● قبل كل شيء ، لست أدري على أى أساس علمى فرضت أن الله قد ميزنا نحن المصريين عن غيرنا من البشر بالخيال الواسع والمطافة الجياشة ، فهناك من الدلائل ما تشير إلى تمتع حديد من بنى آدم فى جميع أنحاء العالم . يهاتين الصفتين منذ تاريخ موغل فى القدم . والخيال الواسع والمطافة الجياشة غير كافيين وحدهما لتكوين شاعر عظيم ، إذ لا بد من توافر الموهبة الشعرية . ومن أصحاب الخيال الخصب والمطافة المشبوبة من كسب الروائيين ومؤلفى المسرحيات من لا يستطيع نظم بيت واحد من الشعر . كما قد يوجد من فحول الشعراء

بالكهرباء ويعرضها السلك الذي يوصلها إلى المصباح ليضيء ، فالأدب يمنحه الواسع ، شعراً أو نثراً ، هو القدرة على التعبير والتوصيل ، فإذا حال غموضه دون توصيله إلى التلقي ، اتملت جلوه وأصبح وكأنه لم يكن .

ولا يمكن تخيل الصورة التي كان من الممكن أن يكون عليها الشعر الآن في مصر لو كان المناخ العام الذي يعيش فيه المبدع أكثر بهجة وأقل قسوة كما كانت الحال في عصر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وعمل محمود طه وغيرهم ، إذ أن الفن بجميع صوره في أي مجتمع يتأثر بالبيئة النفسية والاجتماعية والاقتصادية ويؤثر فيها في الوقت ذاته .

وإذاً كان هناك بعض القصور يُعِلُّ إلى أنه راجع إلى عدم اهتمام الشعراء الشباب باستيعاب التراث والألم به لما كان كافياً كما كانت الحال فيها مضي . وأذكر أننا في المدرسة الثانوية كنا نقضى معظم فصحنا الظهيرة في تطارح الأشعار قديمها وحديثها ، وكذلك كنا نقضى في جلساتها في أثناء الأجازة الصيفية ، فكم طالب في الثانوية يفضل ذلك الآن ؟

– يرى البعض أن المسرح المصري منذ السبعينات مازال يعاني من حالة ركود لم يبهض منها في حين تلمت الرواية انتعاشات لا شك فيها . لذا الرواية وليس المسرح الآن ؟ هل هناك إرغاضات بحركة مسرحية واحدة ؟

● يختلف المسرح عن الرواية في مسألة جوهريه ، فالرواية تكتب لتقرأ في حين أن المسرح في معظم الأحيان تكتب لتشاهد فوق خشبة مسرح . فالسرح مخاطب قاعدة جماهيرية عريضة هي التي تحول به طريق شبك التذاكر . فإذا حدث اختلاف في نوعية المسرحيات سواء بالارتفاع أو الهبوط فالسبب في ذلك هو اختلاف نوعية الجمهور الذي يكتب له المؤلف . والمسرح بقطاعه الخاص والعلماء على السواء يمه إقبال الجماهير ، فهذا فضلاً عن المائد المادى الجزى في حالة ازدياد عدد المشاهدين ، فإن الروح المعنوية للممثلين ترتفع أو تنخفض تبعاً لامتلاء المسرح أو خلوه من المشاهدين ، ولذا فإن نوعية جمهور المسرح هي التي تحدد مستوى ما يعرض فوق خشبته . ولقد لاحظنا في السنوات الأخيرة ما يشبه الانقلاب بالنسبة لرواد المسرح في مصر حيث ظهرت نوعية جديدة تمتلك المال

الوفير الذي يسمح لها بارتداد المسارح ، التي أصبحت باعثة الضغاث ، ولكنها تنظر إلى التضج الذهني والعمق الثقافي والتذوق الفني ، فأصبح القاصون على المسرح حريصين على أرضاء هذه الطبقة الجديدة واسقطوا من حسابهم الجمهور المتذوق للأعمال الفنية ذات المستوى الجيد بعد أن أصبحت حاله المالية المتدهورة لا تقوى على الصمود أمام الارتفاع المطرد لأسعار التذاكر . أما الرواية في مستواها الجيد فلا يقرؤ ما سوى الطبقة المتعلمة المثقفة ولذا لا يوجد ما يدعو إلى هبوط مستواها ، ولو أن توزيعها ربما يكون قد هبط أيضاً نتيجة لارتفاع سعر الكتاب وإنباع التلفزيون لأرقام القراء المتاحة للقرأة . وينبئني ألا ننسى أن الدراما التلفزيونية تعتبر تطوراً للدراما المسرحية .

وسوف يعود المسرح الجيد إلى سابق ازدهاره عندما تتحسن الأحوال المادية للمواطنين الذين يظلون الواجبة المشرقة للدولة والتي كانت تمثل غالبية رواد المسرح .

وهناك سبب آخر على جانب عظيم من الأهمية لتدهور المسرحية وازدهار الرواية ، وهو الرقابة الصارمة على كل ما يعرض على خشبة المسرح أو من خلال شاشة التلفزيون من الأعمال الدرامية وكثرة المنوعات التي تقيد حرية فكر المؤلف المسرحي أو التلفزيوني في حين أن حرية الفكر في مجال الرواية مكفولة في مصر وقيل عليها في الإطلاق سوى ضيق كاتبها ، ولا شك أن حرية الفكر شرط أساسي لازدهار العمل الإبداعي وارتفاع مستواه . والمؤلف الإنجليزي د هنري فيلدينج ، الذي عاش في القرن الثامن عشر ، مؤلف رواية « توم جونز » و « جوزيف أندروز » بدأ حياته مؤلفاً مسرحياً اضطرت إلى هجر المسرح والاتجاه نحو الرواية عندما ضايق بالقيود التي كانت تفرضها الرقابة في ذلك الوقت على المؤلفات المسرحية . وما هو جليل بالذكر أن الكاتب الإنجليزي « سمرست موم » اعتبر رواية « توم جونز » لفيلدينج ضمن أعظم عشر روايات في العالم .

ومشكلة المسرحية الجيدة ليست علمية ، فالمسرحية ذات المستوى الجيد نادرة على المستوى العالمي ، فلقد يحتاج المرء إلى قراءة عشرات المسرحيات حتى يتفكر بواحدة لا يأسف على السوق الذي أهمل في قراءتها . وفي أثناء الفترة الطويلة التي

أضعتها رائدا للجنة الفنية والثقافية بجامعة الاسكندرية كانت أكبر مشكلة تواجهني هي العثور على مسرحية عالية ترقى إلى مستوى المسابقة بين الجامعات المصرية .

– شهدت السنوات القليلة الماضية حركة ترجمة لأعمال بعض أدباء الستينات إلى اللغات الأوروبية ، هل يمكنك اعتبار هذه الظاهرة بالنسبة للأدب المصري استعراؤاً كما يعرف بمصطلح الأدب ؟ وهل الأعمال التي ترجمت تميز عن حقيقة الإبداع الأصيل في هذه الحقبة ؟

● الترجمات التي تمت لأعمال بعض الأدباء المصريين حتى الآن لا تحقق ما تمناه لها من الانتشار الجماهيري على المستوى العالمي إذ يعوضها العناية الكافية التي تلقت إليها الأنظار تنطلق خارج النطاق الأكاديمي الضيق الذي تظل محصورة فيه . وإذا كانت العناية للكتاب الجيدة التي تخرج من مطابعنا داخل حدود بلادنا ضئيلة للغاية أو لا وجود لها على الإطلاق فكيف نطمح في انتشارها خارج حدود المكان والزمان ؟ إن عديداً من كتب كبار كتابنا لا تجد من القاد من يفت إليها الأنظار عند ظهورها ، ولولا زيارات المتعلمة للكتاب لما عُرفت معظم كتب مشاهير كتابنا ، فما بالك بمن هم أقل منهم شهرة ؟ ولو حرص التلفزيون عندما على الإعلان عن كتاب من الكتب الجنبيلة المهمة في الفترات التي تخلو من أية إذاعة بين فقرات البرامج بدلاً من وضع لافتة مكتوب عليها « القناة ١ » أو « القناة ٢ » ، على أن تكون هذه الإعلانات بلا مقابل خدمة للثقافة ، لا يمكن للتلفزيون أن يسهم إسهاماً مؤثراً في تعريف الجماهير بعدد كبير من الكتب الجنبيلة دون أن يمسر شيئا ، بل سوف يستفيد بالقضاء على الملل الذي يشعر به المشاهد لبقاء لافتة خالية من مضمون لمدة قد تطول حتى يتبدد صبره .

ولقد سبق أن طالبت بإنشاء إدارة بوزارة الثقافة لمصبتها انتقاء الأعمال الإبداعية الممتازة وترجمتها إلى اللغة الانجليزية تبعاً لبرنامج مخطط ، ولقد اخترت اللغة الإنجليزية لأنها أوسع اللغات الأجنبية انتشاراً ، كما تتولى هذه اللجنة في الوقت ذاته العمل على ترجمة الأعمال الإبداعية العالمية الممتازة إلى اللغة العربية .

ولكن يصعب أدبنا عالمياً لا يكفي توافر المستوى الممتاز ، بل لا بد من وجود عوامل أخرى تلقت إليه الأنظار ، وهذه العوامل

■ الأزمة ليست عندنا في الشعر نفسه ، بقدر ما هي في المناخ ، الذي يعيش فيه الشاعر .

■ بعض القصور راجع الى عدم اهتمام الأدباء الشباب باستيعاب التراث والامام به .

بالعدالة المطلقة الموضوعية ، وهذا قانون عام يسرى على كل ما يخضع للتقييم البشري في أية دولة من الدول في مجال الأعمال الأدبية والفنية على الأخص ، قموسوع الإنشاء قد يمنحه أحد المعلمين الدرجة النهائية وقد لا يروق لمعلم آخر فيمنحه صفراً ، إذ لا توجد ضوابط دقيقة في التقييم الأدبي . وهذا الاختلاف البشري نجده أيضاً في النقد ، فقد يرفع أحد النقاد عملاً أدبياً إلى عنان السناء ويضئ به الأرض ناقد آخر .

ولا شك ان عوامل أخرى كثيرة تتدخل لتقرير حصول أي مبدع على جائزة نوبل ، أهمها ضرورة وصول العمل الإبداعي الى أعضاء الأكاديمية السويدية مترجماً الى إحدى اللغات الأربع : السويدية أو الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية ، وبما لا شك فيه ان أعمالاً كثيرة لم تتع لها فرصة الترجمة الى إحدى هذه اللغات قد تكون ارفع مستوى من الأعمال التي فازت بالجائزة . وإذا حدث وفاز بالجائزة واحد من الدول المتخلفة فإن هذا الأدب في معظم الأحيان يكون من أعضاء فترة طويلة من حياتهم في إحدى دول العالم الأول أو يكتب أعماله بلغة من اللغات الأربع المحظوظة . فطاهور أفندي الذي حصل عليها كان يكتب باللغة الانجليزية ، وماركيز الكولوني عاش معظم فترة ابداعه خارج حدود كولومبيا منتقلاً بين دول أوروبا ، والنيجيري « سونكا » الذي فاز بها عام ١٩٨٦ يعيش في لندن مديراً لظهره لونه نيجيريا ويكتب مسرحياته باللغة الانجليزية . والكاتب اليوناني العظيم كازانتراكيس كان ينقسه صوت واحد ليحصل على الجائزة ، وواحد من الذين لم يمنحوه صوبهم من أعضاء الأكاديمية لأنه من غير العقول ان يوجد في اليونان أدب عظيم في الوقت الحاضر ، ولم يكن هذا العضو قد قرأ أية رواية من روايات كازا نترراكيس مؤلف روايات « الحسرة والموت » و « زوربا اليونانية » و « المسيح يصلب من جديد » وغيرها .

وأية جائزة من الجوائز الكبرى اذا افتقدت العدالة المطلقة أصبح ضررها أكثر من نفعها وفقدت قيمتها والهدف الذي انشئت من أجله ، فهي في هذه الحالة اذا أسعدت شخصاً واحداً في أي عام من الأعوام فسوف تصيب بالإحباط والشعور بالظلم مشغرات ألسنتها الذين قد يكونون أحق بها من الذي منحت له ■

● كل مبدع في جميع أنحاء الدنيا يسعد عندما يحظى عمل من أعماله بما يستحقه أو ما لا يستحقه من تقدير وإعجاب ، فهذه غريزة بشرية لا نستطيع تجاهها ، ومن يهاجم جائزة نوبل أو غيرها من الجوائز الكبرى سيكون أسعد انسان لو حصل هو عليها أو فاز بها من يهجه أسره ، ولكن الشيء الذي ينبغي معرفته هو أنه ليس بالضرورة ان يكون كل من حصل عليها أفضل من الذين لم يفوزوا بها .

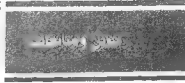
بدأت هذه الجائزة عام ١٩٠١ وأوصى منشئها « الفريد نوبل » أن تمنح لأي فرد من البشر يقدم للبشرية عطاء متميزاً في مجال الإبداع الأدبي أو العلمي أو يخدم السلام بأية صورة من الصور دون أن يكون للدين أو اللون أو الوطن الذي ينتمي إليه أي تأثير على استحقاقه للجائزة ، فهي تمنح لمن يستحقها بصفته انسان متميز من بين آدم بصرى بالنظر من أي اعتبار آخر . ولكن على الرغم من هذه المبادئ الإنسانية التي نص عليها نوبل في وصيته فإنني أعتقد ان العدالة المطلقة بالنسبة لهذه الجائزة أو لغيرها من الجوائز أمر شبه مستحيل ، فأعضاء الأكاديمية السويدية الذين يصعدون أحكامهم بشكل قاطع لا يقبل الاستئناف أو النقض بشر كأي بشر ، والبشر يختلفون في مفهوم المزاوجة والفنية وتقديرهم لقيمة الأشياء . والأعمال الرائعة قد لا تروق لبعض الناس نتيجة لتكوينهم الفكري والفني فيخسونها حقها ، وقد يرفع البعض الآخر أعمالاً لا تحظى بإعجاب الآخرين ، هذا إذا فرضنا أن المحكمين بلوا جهداً في دراسة وفحص وتقييم الأعمال التي تؤمنوا على تقييمها . وإذا كان رجال القضاء همدهم فيصلون في القضايا على أسس قانونية محددة قد يخطئون في أحكامهم عما دعا إلى منح المتهم فرصة لإصاحة المحاكمة أمام محاكم الاستئناف ، ثم فرصة أخرى بعد ذلك أمام محكمة النقض ، فإن من يمكنهم عمل الأعمال الإبداعية يكونون أكثر تعرضاً للخطأ حتى ولو بلوا كل جهدهم للاتزام

قد تكون مفتعلة كما يحدث عند الإعلان عن بعض السلع بالإلحاح والتكرار ، وقد تكون عوامل طبيعية كما يحدث عندما يفوز أحد الكتاب المغمورين في دولة من العالم الثالث بجائزة نوبل فيكون هذا سبباً في لفت الأنظار إليه في جميع أنحاء العالم ويبداً الاهتمام بقراءة مؤلفاته .

وبما لا شك فيه ان بعض ما تمت ترجمته الى اللغات الأجنبية من الأعمال الإبداعية المصرية لم يقع عليه الاختيار نتيجة تخطيط شامل وتقييم دقيق لكل ما أنجزته مطابعنا ، ولذا فهو لا يجبر من حقيقة الإبداع الأدبي في أية حقبة في حياتنا ، ويخل إلى أن الأمر سيظل كذلك حتى يوم القيامة .

ومؤلفو الدول المتقدمة أسعد حظاً من مؤلفي الدول المتخلفة ، إذ ان معظم النقاد والمترجمين في الدول المتخلفة على اتصال دائم بنماذج لغات الأجنبية ، أما النقاد والمترجمون في الدول المتقدمة فيحتاجون إلى من يحيط علمهم بمؤلفاتنا التي لا يعلمون عنها شيئاً ، ولا شك ان نظرة العالم المتحضر الى مؤلفي الدول المتخلفة يشوبها حكم مسبق ظالم بأن مثل هذه الدول لا ينتظر من مؤلفيها أعمالاً عظيمة وقيمة المستوى ، وهذا تفكير خاطيء للأسلوب العلمي في الحكم على الأشياء . إذ توجد في بعض دول العالم الثالث أعمال إبداعية أعلى مستوى من مؤلفات عدد من مؤلفي الدول المتقدمة الذين حصلوا على جائزة نوبل في الأدب . ويبدو أن المبدعين المبارقة الذي شاء قدومهم انبؤلدوا ويعيشوا في دولة متخلفة تطاردهم هذه اللعنة ، فلا ينظر إليهم من خلال أعمالهم الإبداعية ، بل من خلال الدول التي ينتمون إليها .

- هذا الحديث يقودنا الى التحدث عن جائزة نوبل ، إذ يتراجع موقف المحققين من هذه الجائزة بين رطبهم في الحصول عليها وبين هجومهم عليها باعتبارها تحلياً الصهيوني وتحتاز لكتائب الغرب . هل يمكن ان تلور موقفاً متسقاً منها ؟ وما هو تقييمكم الحقيقي لهذه الجائزة ؟



حول ندوة « المعرفة والسلطة » في المجتمعات العربية »

عصام عبد الله

في الفترة بين السادس والتاسع من يوليو (١٩٨٧) .. انتقلت في « صنعاء » ندوة
حول « المعرفة والسلطة في المجتمعات العربية » بمشاركة معهد الإنماء القروى وجامعة
صنعاء .

ولقد اشترك في هذه الندوة لفيف كبير من المفكرين العرب الذين يمثلون بكتاباتهم هذه
القضية ، ويميزون عنها في فكرنا العربي المعاصر ، وإن غاب عن المشاركة في هذا الحوار
بعض التيارات وبعض من يمثلون التيارات المشاركة في الندوة فتبلا أفضل من بعض
المشاركين فيها ! ولعلنا قد تصلح هذه الندوة نقطة انطلاق لدراسة هذه القضية .. العلاقة
الإشكالية بين المثقف والسلطة .



فقد كثّر الحديث في الأونة الأخيرة عن علاقة المثقف في الوطن العربي ، وأنواع هذه الصلاقات . وأكثر الاحتمال كان متصباً حول تحديد المفاهيم الرئيسية للموضوع مثل « المثقف » دوره .. التزامه .. مواصفاته موقعه من الحركة الاجتماعية .. الخ ، وه السلطة ، وأنواعها ، سواء كانت رسمية تظهر في مختلف مؤسسات الدولة ، أو غير رسمية كسلطة المؤسسات الاجتماعية مثل الأسرة والقبيلة ... الخ .

ويبدو أن هذا الحوار الدائر بل المحتدم حول العلاقة بين المثقف والسلطة في الوطن العربي .. هو تعبير عن جرح المحنة التي تعانيها مجتمعاتنا العربية عبر السنوات الأخيرة . وحسبي أن إحصاء هذه المحنة بفقرة واحدة من تقرير المنظمة العربية لحقوق الإنسان الذي صدر مؤخراً . (القاهرة - ١٩٨٧ - ص ١٨) تقول هذه الفقرة { إن الرأي العام العربي « يدرك أن الهزائم والانتكاسات التي حاقّت بوسطه الكبير في السنوات الأخيرة ليست قديراً عتوماً . وليست دلالة على عجز شعوب أمته . وإنما هي بسبب عجز الأنظمة . وإن هذه الشعوب قد سجلت في الماضي القريب انتصارات بسامرة ، وقدمت أسوأ التضحيات . وأن أهم أسباب الأزمة الحاضرة هي التغييب القسري للجماعير عن المشاركة في تقرير مصيرها والأسهام في صياغة حاضرها ومستقبلها ، والدفاع عن أوطانها وأن هذا التغييب يبدأ بمصادرة الحريات الأساسية للجماعير وينتهي بالانتهاك الفاضح لحقوق الإنسان . }



عماد أمين الغالي

إن خلاصة هذه الصورة التي تقدمها هذه الفقرة من تقرير « المنظمة العربية لحقوق الإنسان » هي أن الأنظمة العربية عاجزة ، والجماعير العربية مقيمة . وقد كان من السطحي أن تبرز - من هذه الصورة المأسوية - إشكالية العلاقة بين المثقفين (الذين هم طلائع الوعي الاجتماعي على اختلاف إلتزاماتهم لمجاهداتهم) وبين الأنظمة الحاكمة ، وأن تنمقد التسلّوات وتكتب المقالات وترنّف التسلّالات القلقة حول المثقفين وموقفهم ودورهم ومسئوليتهم في مواجهة هذه الأوضاع .

وتساهل في البداية : ماهي طبيعة العلاقة بين المثقف والسلطة ؟ .. يقول المفكر المصري الأستاذ/عماد أمين الغالي في بحثه « إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة » [إن بعض الكشائبات والمداخلات في هذه القضية تنتهي إلى تحديد معالم الخروج من محنة هذه الأوضاع ، بغد ما كانت تغيب حقائق وآليات هذه المحنة ، كما كانت تغيب النهج الموضوعي لمعالجتها ، وبالتالي كانت تتركسها تتركساً . وليس هذا بالأمر الغريب الشاذ فالثقافة بعد من أبعاد هذه « الأوضاع - المحنة » نفسها ، وبعض المثقفين أنفسهم هم بعض أجهزة إعادة إنتاج هذه « الأوضاع - المحنة » . ويتعبّر آخر أكثر عسومية وأكثر موضوعية ، أن الثقافة بعد من أبعاد السلطة ، كسل السلطة . ولهذا فإن القول بالثانية الضدية الاستيعابية أو الثانية الترفيقية بين المثقفين والسلطة لا يفضي إلى تغييب حقيقة العلاقة بين المثقفين والسلطة فحسب ، بل يفضي كذلك إلى طمس طبيعة الثقافة وطبيعة السلطة عمل السواء . فلا سلطة بغير ثقافة ، ولا ثقافة لا تنسب إلى سلطة ساقطة ، أو سلطة أخرى تسعى لأن تسود . ولهذا فليس صحيحاً ما يدّعى إليه بعض الكتاب من أن المثقف والسلطة يتسبان إلى حقولين لآلايين مختلفين وأن العلاقة الوحيدة بينهما هي علاقة الصراع . حقا ، هناك تمايز دلال بين الثقافة والبطلة ، ولكن هناك كذلك تداخل وظلغي عضوي بين الدالتين كذلك . }

ثم يستطرد في بيان هذه العلاقة بقوله [لوعدنا إلى الجذور اشتغالية لكلمات السلطة والحكم والثقافة في لسان العرب وبعض المعاجم العربية الأخرى ؛ لوجدنا هذا التشابك والتداخل بين الدالتين . فالرجل السليط هو الفصيح حاد اللسان . ومع كلمتي الحكم والحكومة اللتين نبران عن السيطرة نجد كلمة « الحكمة » التي تعني العلم والتفقه ومعرفة أفضل الأشياء . أما كلمة الثقافة فنجدتها سواء في اللغة العربية أو في مختلف اللغات الأوروبية تجمع بين الدالتين المعنوية والعملية . فالزراعة هي مصدرها في اللغات ذات الجندر اللاتيني ، والتصويب والتسوية والتحديد هو مصدرها في اللغة العربية . فثقّف الشيء تعني إقامة الموج فيه ، مثل تقيّف الرمح ، وثاقفة تعني جلّاله بالسيف إلى غير ذلك . }

- الحوار الدائر بل المحتدم حول العلاقة بين المثقف والسلطة هو تعبير عن جرح المحنة التي تعانيها مجتمعاتنا العربية .
- الثقافة بعد من أبعاد هذه « الأوضاع - المحنة » نفسها ، وبعض المثقفين أنفسهم هم بعض أجهزة إعادة إنتاج هذه « الأوضاع - المحنة » .
- لا تزال أغلب مفاهيم العلاقة بين المثقف والسلطة تتطلب مزيداً من التحديد .

ويجوز عليها . إذ كلما تعرضت المعرفة إلى الاحتكار كلما قلت ويجزأت وضعفت بشأنها في ذلك شأن السلطة] .

هذه الأحكام المطلقة المجردة المحلية خرجت بالبحث عن نطاقه العلمي في المناقشة الموضوعية للعلاقة بين المثقف والسلطة في المجتمع العربي . وإن كان هذا أمراً وارداً طلالاً أن أهم مصادر البحث هو « الكتاب الأخضر » !

أما الدكتور/سهيل القش (لبنان) يتناول في بحثه « المثقف والسلطة في المجتمع العربي - النموذج اللبناني » مسألة الصدام بين المثقف العربي والمجتمع العربي وكيف أنها تمخضت عن ميلاد المثقف العربي الحديث ، مؤكداً أن العلاقة بين المثقف والسلطة في « لبنان » تطرح موضوعاً قديماً قدم حلالة الفيلسوف بالحاكم هو : إما أن يكون المفكر حاسماً للسلطان على شرار (أرسطو والاسكندر ، ابن خلدون وملوك الطوائف ، مكياجالي وصالته مبدئياً Medicis) ، أو أن يكون شاهداً لعصره وجوهراً للأعراض على السلطات كـل السلطات ، وهذا - حسب قوله - ما أكد عليه انتحار سقراط بأن الفلسفة أكبر من أن تحتجبها سلطة ، وقد يكون أهم الفلسفات تلك التي تحورت كلياً من فلسفة البساطة والتي لا تتحول في اعتراضها على السلطة إلى سلطة جديدة .

يهله التوفيقية التي تغازل كلا من المثقف والسلطة بيني الدكتور والقش « بحثه ، والواقع أن العلاقة بين المثقفين والسلطة أكثر تعقيداً من هذه التوفيقية التبسيطية بل لصل هذه العلاقة أن تختلف باختلاف اللامسات الاجتماعية والتاريخية التي تتحقق فيها ، كما يختلف كذلك الوعي بها باختلاف هذه اللامسات واختلاف المواقف منها .

هذه بعض أمثلة ما قدم من أبحاث في هذه النشرة ، وإن كانت قد ساهمت في كشف بعض جوانب إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة إلا أنها كشفت أيضاً عن أمور جد خطيرة تستلزم للوقوف عندما بموضوعة وصرامة ، فحتى الآن لا تزال أغلب مفاهيم هذه العلاقة تتطلب مزيداً من التحديد مثل المفهوم بـ « المثقف » . . . والتقاليد . . . و« السلطة » وبالأخص من التبريفات المطاطة التي قد تدخلنا في حوار عقيم حول هذه الإشكالية ومن ثم نكرس لما وقامه بالفعل !



عبد الله العروى

وطبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة وأيضاً ترى أن [الأنظمة العربية الراهنة ليست بحاجة إلى مثقفين مبدعين يعملون على تغيير المقاهيم والتي الاجتماعية بل بالعكس فالواقع أن هذه الأنظمة ترسخ وتكرس القائم . إن هذه الأنظمة بحاجة أكثر إلى مثقفين تقنيين وأصليين يعملون على الترويج المباشر لسياساتها] .

هذه الرؤية التبسيطية السطحية للعلاقة بين المثقف والسلطة تكرس التالية للزعومة بينها وإن كانت قد اشارت بشيء من العجالة إلى ضرورة وجود سلطة ثقافية لإشاعة ثورة ثقافية تعمل على تغيير الواقع المزق .

وتبلوه هذه الرؤية التكريسية مع أكثر من مفكر حاصر في النوبة . . فعل سبيل المثال لا الحصر . . يعرض الدكتور/بشير سالم القبي (ليبيا) بحثه « المعرفة والسلطة » من وجهة نظر عملية صرفة ، مشيداً بالتقرير الذي طرأ على المجتمع العربي الليبي بعد ما أصيب به من كسكات في الماضي نتيجة لانتصاه بأوروبا . مؤكداً أن التقرير الشامل الذي حدث في ليبيا يستمد مقوماته من النظرية الحالية الثالثة التي تقدم الحلول النهائية للمشاكل التي تواجه الإنسانية ، وقوامها أن تكون السلطة والثروة والصلاح بيد الشعب . ومن ثم يدين الدكتور « القبي » النظام الرأسمالي والمركس على السواء ويرى أن المعرفة جزء لا يتجزأ من سلطة المجتمع وعلى هذا فإن وجودها وبقاها في يد الشعب هو المنطق المعقول والفصل الصحيح ، أما احتكار المعرفة من قبل فرد أو جهة أو طبقة فهو أمر يقلل المعرفة

بيد أن الأستاذ/العالم لم يبركن إلى استخلاص النتائج المفكورة من هذا التداخل الدلالي في معنى المفردات ولكنه تناول طبيعة هذا التداخل من خلال السياق التاريخي والاجتماعي ، فربما أن [هذا التداخل الدلالي موجود بين الممارسة والفكر ، بين السلطة والمعرفة ، بين الدولة والثقافة طوال التاريخ البشري وخاصة مع نشأة الطبقات الاجتماعية وقيام مؤسسة الدولة . وقد أبرز هذا التداخل الدلالي والوظيفي بصورة أكثر وضوحاً عندما ضرب بعض الأمثلة لبعض الحكيم الحكيم أو الحكام المثقفين بدءاً بـ «أنتاكون» و«مروا» بـ «هل بن أبي طالب» و«المأمون» حتى يصل إلى «جمال عبد الناصر وسنبر» . ولكنه رأى أن التمثيل بهذه الأسماء قد يقضي بنا إلى نتيجة مطلوبة ، لذا يرى بأن للثقافة دلالة لجمعية أو نصيبية علوية ويغني بهذا دلالاتها الطباقية في بنية السلطة نفسها] .

على الجانب الآخر تقف الدكتور/نبى حجازي (لبنان) في بحثها المعنون « بين نص السلطة وسلطة النص » عند مفهوم الثقافة ووظيفتها . تقول في ما هي الثقافة [أن الثقافة تحصل في طبقات الرمز إلى تمكس الحياة الاجتماعية انماكسا مباشراً] متغفة في ذلك مع الفكر/عبد الله العروى في كتابه « ثقافتنا في ضوء التاريخ » فهي حسب تعبيرها « تؤسس الوعي وتبين الضموس وتبلور التقاليد والعادات وتشيع المعرفة ومن ثم تسوجه إرادة وأفعال الأفراد والجماعات ، ومن هنا تأتي أهمية الثقافة المزودة بالوعي والتنظيم في عملية غوض الممارعات (السياسية) .

فالثقافة عندها مسألة صدامية لها خطوطها في بناء قيم إنسانية أو غريزية ، وفي دفع أو كبح حركة التاريخ البشري ، ومن ثم تؤسس رؤيتها حول المثقفين ودورهم ، ترى أن هناك تفتين من المثقفين ، الأولى هي فئة مثقفي السلطة ، والثانية هي الفئة المناهضة للسلطة ، وإن كانت لا تقدم وجود فئة ثالثة تبقى بينها وتسميها بالفئة « التبريرية » : فصل منها يبرر للسلطة ، فصل آخر يبرر لنيلها ، أي إن لها موقفاً ضميمياً ولكنها لا تحسمه .

أما بخصوص دور المثقف (المناهض للسلطة) في عملية التغيير الاجتماعي والسياسي ، ترى أن ما يقرر فاعليته في المجتمع هو النظام التناسي الهجين ،



إبراهيم الحسيني

- أنت كبرت يا هواد ، تزوج يا ابني واحدة ، تخدملك في
الغربة كانت شادية حلوة طيبة ورقيقة ، لما تمسلى غرفتها
بالزيت والطعام ، وعندما تفرغ جيوبى : تتشارك تشتم وتسب
الدين ، فضحتنى يا أمى وعصرتنى ، كانت تمشى في حوارى
قلعة الكباش ، تقول لمن تعرفه ومن تجهله :

- عواد مجموعى ، عواد معربى .
- طلعت بنت كلب ، تقتل أولادها :
- نفسى فى ولد أو بنت يا شادية .
- كفايه قرر يا عواد
- لكن آخر مرة شرط عليها :
- لو الجتين نزل ، حد الله بينى وبينك

صحيح ، إنتظرت بعض الوقت ، لما يطبها لفت ، ولعب
الجنين في أحشائها وسقطت . صممت أبلغ النبابة . ظلت
تبكى ، وتحلف بأيمان الله العظيم :

- ليس ذنبى هذه المرة يا عواد .
- صعبت على ، طلقته ، وإرتحت .

وعلى صوت المزمار ، وغرب الصاجات ، ودق الطبول
والدفوف ، خاض عواد في مسالك ودروب اللذة والمتعة ليال
وليال .
وجاء يوم الرحيل . .

خرج عواد من أمام نار الفرن ، ينتفض الصعداء ، تشف
مرقه في مزقة ملونة ، خلج ساقه الخشبية ، وتهد ، ولقد على
الأرض بجوارها .

وآه أربع وعشرون ساعة عمل يهدون الجبال .
ينظفها من أنثار الدقيق والنخالة وهباب الفرن ، وصرى
بقايا فضله الأيسر للمهواء .

كان عواد - حينذاك - صبيًا ، يقود الدراجة ، بخفة
ومهارة ، وهو يعمل الخبز فوق رأسه ، في الحوارى ، وبين
السيارات والتراموايات . وذات يوم ، وكان متعبًا ، لم يتم
جيدًا ، ظل قلقًا طوال الليل ، في غزن الفرن ، يخشى -
وقلبه حامية فزعته - مصطفى «الخراط» الذى يحتك به ،
ويحاول الإنصاف بمؤخرته .

إنته ، بعد غيبوبة طويلة ، في المستشفى ، وقد فقد ساقه
اليسرى ، تحت عجلات ترام السيدة .
الله يلعنك يا أمى ، كنت بمفردى مستريحًا ، أحمل على قدِّ
جهدى ، وما يسكت معدنى ، لقد جربت النساء والزواج مرة
سابقة ، شفت النجوم في عز الظاهر .

كان عواد قد عاود بلدته - كماته أيام الأعياد - بأكياس
الزمان والمعن وبأمتار القماش الرخيصة ، وبين وشفت
النشاي وطققة خشب الكاثون :

قالت أمه : محمود أخوك يا عواد ، خذ بالك منه ، علمه
أشغال القرن ، يميننا على هذه الأيام السوداء .
همست فردوس : هي غرفة وحيدة يا عواد .
- يميننا الله يا فردوس .

أغمض عواد عينيه ، ورأى فردوس لها عيون كالشراع ،
وصدر كالسيفينة

- ليلة من ليال البلد يا فردوس .
- محمود رجل يرى ويسمع ويحس يا عواد .

تسلل رجب «السحليجي» بخفة ورشاقة ، على أطراف
أصابه ، ثم قفز ، ولسع شعاعه «الطولي» صفعة قوية على
قفاه ، وهزول مرواها ، بضحك ، وتلفت وراءه ، تلاحقه
شتائم «الطولي»، وجلبة ضحكات الفرائين .

سحب العلوى الحيز من القرن ، ثم يصب ، وأن إلى
«الزلاقة» يخفف عرقه ، ويرفع ذيل جلبابه بين أستانه ، فباتت
عورته التي أخذت تهتز بين فخله ، وهو يركض خلف رجب
«السحليجي» ، الذي فر إلى الشارع ، أثناء دخول صباح التي
فوجئت ، توقفت لمعلقة الشاي بين أصابعها ، وأدارت ظهرها
مرتبكة ، فعاد العلوى ، وقال :

- غط المعجين يا «عبد» ولا عزن ، كلنا في الأول هكذا .

قالت صباح :

- يا جلد خل عندك دم .

أنزل العلوى ذيل جلبابه ، وقال :

- بالحلال والنهي يا صباح بالحلال .

- لم يبق إلا أنت يا كناس الأفران يا معلل .

كان عواد في العاشرة ، عندما ودعه أبوه ، وبصره يتابع
قضبان السكة الحديد :

- تنزل في شبرا الخيمة ، تسأل عن فرن حسين
الدمهوجي ، ألف من يملك عليه . جبتها من الشرق
للغرب ، ومن بحري للمصعب يا عواد ، إشتغلت عند كل
معلمين البلد ، في القرى والمدائن ، في مصر والجزيرة
والقنوبية ، رحلت الشرقية والغربية والدقهلية ، عشت هناك
جنب البحر في إسكندرية ، وفي مدن القنطرة شفت حروب
ياما ، وناس ياما ، من كل ملة ، وكل جنس ، لكنك دائما ما
تحن إلى هنا يا عواد ، أين وجدت ، ترك ما في يدك ، وثأن
إلى صاحب القرن :

- الحساب يا معلم .

- أنت معنا يا عواد .

- حكمت أسافر اليوم يا معلم .

وتطالاه بهيم بحواربها الضيقة والمتوتة ، يعضى رأسا إلى
غرفة فؤاد الأخير :

ينفجرون في صحك طويل ومتصل ◆

- ربيع قرش وستة أفيون يا عم فؤاد
وتفنى كوكب الشرق ، تلعب برأسه الحجارة والكنوس ،
إلى أن تنق في الراديو ساعة ما بين اليوم واليوم ، يشد آخر
أنفاس الجوزة ، ويطلق نفثة الدخان الأخيرة ، يرسم بقايا
زجاجة الروم الأحمر في جوفه ، يركب سائله الخشبية ،
وينهض ، يسير إلى فرن حسين الدهموجي ، يتبادل والصناعية
تحية النساء ، وكأنه لم يفرقهم لحظة ، ثم يدخل حزن القرن ،
يفرش الأجوالة الفارغة ، يتوسد سائله الخشبية ، ويتنام .

عندما تعلم عواد الحبيب حديثا ، كان يطيش ، لا يستطيع
تحريك وسطه بسهولة :

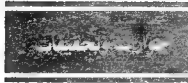
- هذه شغلة متممة يا عواد .

- أنا أعفى منكم يا عجم .

وكانوا يسرقون ، وهو نائم ، سائله ، يخبطونها تحت مكتب
صاحب القرن . ولما ينهض ، يتلفت حوله ، يقفز بسائله
الوحيدة - يقذف القرن رأسا على عقب ، ثم يقف في «الزلاقة»
وقد فاض منه الكيل :

- رجلى يا أولاد الكلب .

ينفجرون في صحك طويل ومتصل ◆



حوار مع يوجين يونسكو



عندما أصبح مسرح القبت أدباً كلاسيكياً

ترجمة : محمود قاسم

في عام ١٩٨٢ كانت المفاجأة حين أعلن عن قبول يوجين يونسكو عضواً بالأكاديمية الفرنسية . . . واليوم تحظى الأكاديمية بتسمية مرور خمس سنوات على عضويته . . . وربما عن اقتراب ضم أديبه الآخرين مثل الآن روب جرييه وميشيل بيتر . . . وبهذه المناسبة ترجمت الحدث الذي أجرته مجلة لئونويل أويسرفاتور مع يونسكو حين انضم إلى عضوية الأكاديمية .

رسالة . فأنا تكون مكتوبة بخط يده . وعندما ترسل لم كتاباً . فأنهم يشركون معهم دائماً - عداي - بالطبع .
* تحت سقف الأكاديمية الفرنسية (الكويول) شغلت مقعداً كان يشغله جان بولان . وكان هذا سبباً في أن يجلب لك السماعة لتكون خليفة في مجمع الخالدين .
- بالتأكيد . فقد شعرت أنني قادر على أن أجلب المهمة التي كلفت بها .
* مهمة ؟

- أجل . فقبل عدة أشهر من وفاته . لح في تقريراً أنني سأكون خليفة . جمعنا مائدة غذاء . كان المرض يثقل عليه وهو المحجوز الذي يهازم الرابعة والثلاثين . قال لي : « حسنًا سوف تحليني في الأكاديمية ، ولكن يجب أن تنتخب فيها روب جرييه

لئونويل أويسرفاتور : كيف تصرف . وانت والد « أميديه » و « الغنية الصلحاء » حتى لا تخفق في الزى الأكاديمي ؟
- أنت تعرف أن الأكاديمية لم تصنع مني أكاديمياً . ليس أكثر من أن الأدب قد حولني إلى رجل أدب . من ناحية أخرى فلن أكون أكاديمياً أبداً . فلن أذهب إليها سوى مرتين كل عام . من أجل الانتخابات . وأنا أصوت دائماً بالفرن . فلا يوجد سبب أدنى لصياغة هذه الدراما .

* مناك أكثر من سبب يجعلنا لانفهم ما يدعك للدخول إليها . .
- في الواقع . فأنا نفسي لا أفهم . ولهذا فمن الصعب أن أخصها إلا أن الأكاديمية تزور فينا الفضيلة بشكل غريزي . فعندما يكتب لك عضو الأكاديمية

وييتور « أذن فأنا مرشح لقيمة له . لست مثل داروسون الذي حاول أن ينلس أكثر من كل المرشحين الذين تم انتخابهم .
* من بين زملائك في الأكاديمية . يوجد أعضاء قابلوا مسرحياتك الأولى منذ ثلاثين عاماً بهز أكتافهم . .

- بالتأكيد . لنقل أنهم قد تغيروا . فهم الآن يحضرون العروض الأولى لمسرحيات ويدونون شديدي اللطف .

* يمكن أن نتخيل يونسكو الذي يمثل بالنسبة للجمهور شيئاً ولطيفاً للغاية ، لكن ماذا يمكن أن يعنى هذا الرجل . فكل مسرحه عيش . يسخر من الحياة ؟
- أقدر تماماً عيشه . ولكن لا أشرفني أن أقسمها معك . ولكنني لا أنتظر شيئاً من أحد منذ أمد طويل ، سواء الذين أحبون . أم الذين يكرهوني لأنهم يمارسون الأشياء عن سوء فهم . لم أعرف نفسي قط في نقاط التفریط والانتقاد التي تبيتها في عمل . أشعر أحياناً أنني ضائع في برج بابل حيث لا أجد أحداً يتحدث بلغة أفهمها .

* ماذا تعنى ؟
- ما قلته لك بالضبط . نحن نعيش في عالم لا يفهم فيه أحد الآخر . حيث تسود القروض وتسيطر القوة . هل عليه أن يبحث عن الحقيقة أو عن معنى هذا الغموض ؟ لا توجد مشكلة . فالدرس الذي تعلمته من أستاذي شكبير - في هذا الصدد - هو تحديد الأشياء . أجل قصة ملكية بالصخب والمغف يروها رجل معتوه . ولا شيء آخر عدا ذلك .

* المشائيم نفسه لا يمكنه سوى أن يعيش حياة طيبة . .
- فعلاً . أشعر أحياناً أنني أعيش مثل سيجني مثل السلك في المياه . قال صديقي « سيروان » أن التشاؤم هو « الضامة التي لا شفاء منها » ورحم ذلك فأنني أرى التشاؤم نشاطاً لا أستطيع التخلص منه .
* هل شعرت فحسباً أنك أصبحت يونسكو ؟

- لا . لأنني كنت أفضل أن أصبح قديساً . ولكنهم أخبروني أن القديسين لا يتمتعون بالجد . مما جعلني أتردد في الأمر . ففى بداية حياتي ، لم يجعلني المجد شخصاً مختلفاً .
* وكى تغدو مجدداً فأتك تخلصت من قواقع القديسين ؟
- بالطبع . كان على هذا الخلاص أن يعادني إلى سن السابعة . وحسن الحظ .

كنت أقرا كتابا آنذاك عن الشوريين والكونديين . وكنت أفكر أنني يمكن أن أجعل وجودي مقبولا أمام حاكم فرنسا . هـ ! هذه الرغبة الطفولية لم تطل . وبدأت أؤمن بالأدب . وبالجد الأدبي الذي بدا لي تقريبا الطريق المأمون للخروج من العفلة التي كنت أخاف منها .

• ومع هذا . فهناك شخصيات في مسرحك لا تفكر في الشهرة . بل حل العكس فهم يبتلون كأنهم لا يهتمون إلى تفاهات منها إلى مجهول مطلق ويتصرفون كجزء من ..

— ربما يعود هذا إلى الواقع .. فتلعبنا رغبت في الحصول على اللجد الأيمن لم أتناثر في أن أكون مغرورا . فتلعبنا نكتب مثل الفدسيين أفسطين أو مثل القديسين جان دولاكروا نتساءل : من يمكن أن يأمل بعض الأشياء من الكلمات ؟ لقد كتبنا أيضا الأساليب . وسأنا عن الآخرين ؟ ليس على سوى المساهمة في تحدى كل أشكال العمل . لم أكن أريد أن أظهر هذه للشاعر المجدبة للأدب . ولهذا وبلاشك بدأت في كتابة مسرحيات مضادة . بتشخيصات مضادة . ومنذ البداية أردت السخرية من هؤلاء . وأنا منهم . الذين أنفسهم في جلد الإنسان الأدبي . حيث كتبت أول كتاب في وأنا في العشرين ضد فيكتور هيجو .

• كان كتابا متعلقا .

— ليس هوجو سوى نموذج مثالي لرجل الأدب وقد حقق مجده . ثملا بعقيدته . هذا الوجه جعلني أموت رهبا . ففي المرحلة الأولى قام بغواي . فوضعت يدي في يده . أنها طريقة للصفاء مثليا حدث عندما كتبت و الملك يخرج . وأنا أطرده عن نفسي صورة الموت .

• عند قراءة كتابك « هيجويات » شعرتا أن فيكتور هوجو ليس سوى جملة اعتراضية ألم تعني ذلك . في هذا الكتاب الأول بلغت إلى استعمال الجمل البلاغية أكثر من غيرها . اليس كذلك ؟

— في الواقع كنت أريد أن أسير على مدى إحدى نصائح فرلين الطيبة كن بلينا . كي تقمص رتيه . وظلما أن فيكتور هوجو كان أكبر شاعر في عصره . فقد استخدم البلاغة في هيجوياته . وفي موازين شعره .

الآن فإن الاهتمام إلى عظمة الرجال أصبح شيئا متعبا . لكن فكر في أنه في سنوات الثلاثينيات بروساتيا . لم يكن من

السهل التعرف على رجل عبقري . إلا نعتقد أنه تنقصنا بعض الشجاعة ؟

• إذا كان الهدف الحاسم هو أحداث القضية . فقد استعملت نيلها دائما .

— في تلك الآونة كنت أريد أن أقدم دراسة عن « الخطيئة والموت في الشعر الفرنسي » . ولكنني كنت تلميذ تقليديا . ملءه بالكسل . لا يمكن تحقيق هذا العمل . ونحن الحظ فلان فشل في الدراسة . فيها بعد . دفعتي للحصول على بعض رسائل الدكتوراة الفخرية أما بالنسبة للفضائح فقد كان هله مشكلتي .

• لم تقسم على عكس ذلك في البداية ؟ — كما أخبرتك . ففي البداية حاولت أن أفهم . ببساطة . العالم الذي القاه في التاريخ مضادة . عالم يدهي الموضوعية . ولكنه في الواقع غير مألوف وشاذ . وغير طبيعي وغريب . « فلألخنية الصلحاء » ليست سوى شعور غريب في مواجهة مسببات الأحباط . ولا أدعي لنفسى بأنني قد فهمته : فلماذا توجد أشياء ذات قيمة ؟ لماذا يوجد الشر ؟ تلك أسئلة الوحيدة . وحل من المقصود أن نطرحها . وما جعلني دون أن يسبب لي أهانة هو أنه منذ أكثر من ألفي عام . لم يعرف المظنون والفلاسفة والفقيديون والفقره قط الأجابة عليها . كان على أن أجد نوعا من الميلوزا الحية مع الجهل المالمى . وبالضرورة وجدت نفسي أنخلص من كل تفسيرات العالم .

• ومع هذا استمررت في الكتابة ؟ — أجل . من قبيل التعود .

• وهل يكفيك هذا ؟ — ماذا يمكن أن أفعل أكثر ؟ على كل حال . وكما أخبرتك . فلم يجئني أحد وكركمني عن سوء قصد . هناك أولا أنوى

• جان بول سارتر .



الذي أفين لم يحملوا في الأولى . ولكن هذا التكرير لم يوجه إلا إلى جزء أصغر نقي من مسرحي . في الحقيقة فاني أستاذ عما كان يمكن أن يرى فيه . ثم هناك البرخيزين . وهم مجموعة مشهورة . آمنوا أنني أرى كل شيء من منظور البرجوازية .

• اليس هذا خطأ ؟

— بالتأكيد . ولكن هذا الموقف للتردد كان بمثابة عوامل مساعدة فليس من الغريب أن يتكلم الناس أو لا يتكلمون بلسنة البرجوازيين . ولكن المدهش أن تراهم يتكلمون ويتصلون فيها بينهم . بالكلمات التي يستعملونها - العمومييات والأفكار المستقبلية الخ - كانت بالنسبة لمسرحي أقل أهمية من الوهم قياسا إلى الكلمات التي نكتبهم من الظاهم . في هذا الصدد فإن البرخيزين - عالمون كسارتي بحدثة أن مسرحي يتميز بلسنة غير مبررة - لم يفهموا منها شيئا . وهناك آخرون تحدثون فيها لنفس الأسباب - اليسار - وصنعوا شعور الأولى . البرجوازيون المتضخمون فقد أنادوا في قلوبهم الحرف . واعتقدوا أن لدى النية أن تتجاوز التقاليد والعرف الاجتماعي وماجوني كائن عدو للطبقات . وعلى سبيل المثال حالة جان جاك جوتييه .

• الآن . أعلن زميلك في الأكاديمية في تلك الآونة أنه ليس يونسكو مؤلف مسرح . بلن يكون قط مؤلف مسرح .. — بالطبع في تلك الآونة . لقد سببت له الخوف . ولكن اعتقد أنه غير رايه فلم يكن الوحيد الذي فعل ذلك . أذكر أيضا الناشر برنار جراسية الذي سلمته مسودة « المغنية الصلحاء » التي كان اسمها آنذاك « الإنجليزية بدون معلم » في عام ١٩٤٩ بإحدى المصححات حيث كان يعالج أعضابه من أجل الحركة التعاونية . أسعدت حكمه الأولى حين قال : لن يبلغ مسرحك الهدف أبدا .

• هذا الفهم الخطأ جعلك أكثر قدرة . لسرعان ما عرفت . وغدوت مشهورا . ولم تتأخر مسرحياتك في العرض على أكبر المسارح أمام جماهير مليئة بالخيال . ولا يمكن أن تقول لك أنك مؤلف سوء الحظ .

— لا أزمع هذا . أما يشاء سوء الفهم فقد كنت سعيدا للغاية . لتأخذ مثلا : أن « الحزب » ظهرت عام ١٩٥٩ في دوسلدورف . وفي العرض الأول كان هناك أكثر من ثمانية وخمسين احتجاج قدمهم



● يوجين بونسو .

تسلطت عل وأنا أكتب روائي «الوحيد»
التي لم أكتب سواها . ولكن انت تعني ان
سارتر قد أزعجني برافسته . ومزامه .
يمكن أن نقول انه لم تفصلنا سوى
الأيديولوجيات . ولكن ليس هذا كافيًا .
فعندما يفكر شخص بطريقة تختلف عنك
فهناك دائمًا آخر له . عندما يكون هناك
شخص يفكر فيك من ناحية . فهناك آخر
له . عندما يكون رجل - حتى لو كان
صديقك - يبدأ في الإيمان بأشياء لا تؤمن
أنت بها . فانه يكف أن يكون ودودًا لك .
لقد أجاب سارتر على العديد من الاسئلة .
ووضع يده على أشياء عديدة وصل
متناقضتها . كي تكون قابلة للتصديق
فعلا . مثل اصطلاح .. « وهي عصرنا »
مثلا كان يردد دوما . لكن لماذا لا تقول
« الوحي في عصرنا » ؟ أليس هذا أكثر
صدقا ؟

● الوحي ؟

— أجل الوحي . هذا الذي يمكن أن
نحمله بكل أمانة نحو الأسباب التي يريد أن
يقدمها . لملك ترى انني فضلت أن اتشبث
ببعض انحرفات . بدلا من التوقف .
فعندما رأيت سارتر - لأخر مرة تقريبا - في
مسرح ريكامي . بمثابة اجتماع منظم بين
فوكو وجولكسمان للاحتجاج على زيارة
برجيت لباريس . علمت فيها بعد أن
سارتر أعلن في هذا الاجتماع أنه لم يعد
ماركسيا منذ عامين . وجدت هذا رائعا
بالنسبة له ولعقيدته وهذا الأمر غير صحيح
بالمرّة . فقد ذكرني بأبي .

● أبوك ؟

— لم يكف أب عن العمل لحقمة سلطات
مختلفة . أثناء الحرب العالمية الأولى في
رومانيا . كان يعاون مارجيلمون الذي اعتبر
رجل الألمان . وبعد ذلك سجل نفسه في
حزب الجسرال افرسكو الذي كان رجل
المقاومة ضد الألمان . ثم انقلب بعد ذلك
لان الزمن تغير . ثم أصبح بعد ذلك جندا
في خط النار . وعندما وصل الشيوعيون الى
السلطة . أصبح أحد المحامين القادرين -
وهذه مهنة - للنظام القديم في رومانيا
الحديثة .

الألمان . وكتب أحد نقادها في اليوم التالي :
« أشار لنا بونسكو كيف أصبحنا نازيين » .
ولكن الأكثر غرابة ، ان الجمهور في هذا
العرض الأول لم يكن سوى من الصناعيين
الكبار الذين لا يهمهم تمويل النظام
المحتل . ورغم هذا فقد سمعت مدحاً من
الأخت ريتروپ .

— إذن ، كيف يمكنهم أن يشكروني لأني
شرحت كيف أصبحوا جميعا نازيين وهم
يؤمنون أن « خريف » ليس سوى حاكمة
للماضي الذي اسدل عليه ستار النسيان ؟
كلذك فانه عندما أريد عرض نفس
المسرحية . فان البار هو الذي قاطعها .
لأنهم ادعوا أن بونسكو لم يقف إلى جوار
قضاياهم . كلذك فان « الخريف »
لا يمكنها أن تعرض على المسرح السوفيتي
أو المسرح في اسبانيا . لأن هذه الأنظمة
رأت ان المسرحية مضادة .

وعندما عرضت المسرحية في الأرجنتين
رأى العسكريون الذين في السلطة أنها ضد
السلطة البيروقراطية . وفي الولايات المتحدة
نظروا إليها على انها ضد التزمّت
الأمريكي . كيف أفسر لكل هذه الجمالير
« ويكثر من الحماية » فان الأفكار الرجعية
ليست ألكارى ؟ وان هذه « الخريف »
البالغ الوحشية والمخامة لا ينتس إلى أي
أيديولوجية .

● وماذا من سارتر ؟

— منذ أن فكرت في سارتر . فأنني
فكرت بمشاعر رقيقة بعد لقاء قصير . لقد
حلمت انني اقف في المسرح . وفي مواجهة
توجد قاعة ضخمة خاوية . هنا مهمت :
يجب أحد قصصى . هنا وصل سيد
صغير . عرفت فيه سارتر السلى
سائلي : لماذا قلت أنه لا يوجد أحد ،
انظر بأعلى إلى كل هؤلاء الشباب . أجل .
فعلا . هناك اناس كثيرون . قلت له :
« صباح الخير ياسيد سارتر . أود أن أتكلّم
معك » أجابني : « لقد تأخر الوقت » .

● يبدو أن الوقت جاء متأخراً فهي يتكلم
منذ البداية ..
— بالتأكيد . ومع ذلك . فقد أحببت
« الغنيان » كثيراً . أما بقية أعماله فقد

● في أحلامك - ولانك لا تهتم بشيء
عدها - هل هناك الكثير من الكوارث ؟
— لا . تتمثل الكوارث فيما سوف يأتي .
يكفي قراء الصحف أو المشاهدين . في
أحلامي أرى أبى - مثلا - وأعمامى . أمى
وزوجته الثانية . لقد تحدثت معهم فيما
يتعلق بالمثلية . عندما أحلم بأعمامى فأني
أشعر بالندم لأنهم ماتوا فقراء . وأشعر
بالذنب لأنني لم أساعدهم . فأنا أحلم انني
أعطيهم النقود . الكثير من النقود . وهذه
طريقة في سداد الديون . ولكن الحلم
يخبرني دائما ان النقود التي امنحها لهم
لا فائدة منها . إذن . فديوني لا تسب في
الشفة عندما استيقظ من الحلم .

● إذن فأنت صاحب شعور رائع تجاه
الأحلام التي تجعل منك مذنباً ؟

— نعم . بنفس المعنى . ولكن بين كل هذه
الأحلام الممتعة . هناك حلم واحد كثيرا
ما أحفظ به : عندما كنت تلميذا في
بوخارست دخل أبى غرفتي ذات مساء كي
يتأكد انني أقوم بواجبي . فتح درجى ولم يجد
فيه سوى بعض الرسومات . ومخطوطات
شعرية فغضب لانه يعلم اني بالحقى دون
جدوى واتمنى انني تلميذ كسول . والأنا
فأني أحلم به يعود ويقول لى : « يبدو أنك
قد فعلت شيئا في حياتك . هل تكتب ؟
ارن عملك إذن » . ونذهب إلى غرفتي .
وافتح درجا . ولا أجد شيئا سوى بعض
الأوراق المليئة بالرسوم والمخطوطات
الشعرية . فيستدير الى غاضبا بينما اعتذر له
قللا : « أنت على حق بأبى . فانا لم أفعل
شيئا . لم أفعل شيئا ... »



والعمل العربي الموحد في الدعوة العالمية نبيل فرج

ذلك أن الصهيونية في ارتكازها على عقيدة شعب الله المختار، والأرض الموعودة، أو الاستعمار الاستيطاني، واعتقادها على الظهور الأوربي أيضا، لا تختلف كما أوضح الدكتور قاسم عبده قاسم، عن الحروب الصليبية التي انطلقت من معتقدات مماثلة وتطلعت إلى أطماع مماثلة، وهي تنزيا بنفس الأزياء.

● الألوية والشارات ●

وعلى كثرة الكلمات التي ألقيت في الجلسات، والمناقشات التي أثرت حولها، فإن أهم مايلفت النظر في هذه الندوة، وعيها الملحوظ بالدوافع الحقيقية وراء الغزو الاستعماري للعالم العربي ومنطقة الشرق الأوسط، قديما في الحروب الصليبية، وحديثا في الاستعمار الأوربي في القرن التاسع عشر، وأخيرا إقامة دولة إسرائيل كجسر تحكم من خلاله المنطقة.

عقدت اللجنة المصرية لتضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية بالإشتراك مع مركز الدراسات العربية ببلندن، في العشرين والواحد والعشرين من يونيو الماضي، ندوة عالمية في القاهرة، بمناسبة مرور ٨٠٠ عام على معركة حطين، التي استرد بها صلاح الدين الأيوبي بيت المقدس من أيدي الصليبيين.

تناولت الندوة هذه المعركة الخالدة، ليس كتاريخ مضى وانقضى، وإنما كحقائق حية، ذات دلالة متجددة، يلجأ إلى دراستها وتأملها حاجتنا الملحة في زمننا المعاصر، إلى العمل العربي الموحد.

يمثل هذا العمل الموحد القضية الأساسية المتصلة بحطين صلاح الدين، ويعدها المباشرة، لمواجهة التحديات الخارجية التي تتعرض لها الأمة العربية، ولا تختلف في جوهرها عن التحديات التي واجهتها في العصور الماضية.

تغيرت الوقائع عبر حركة التاريخ ، واختلفت الأحداث والملازمات وتباينت الرسائل ما بين القرن الثاني عشر ، والثالث عشر ، والعشرين ، ولكن ظلت الأهداف واحدة ، مهما رُفعت من الوبى ، أو جارت بشعارات .

وإذا كان الانتصار فى الماضى قد تحقق بفصل نجاح صلاح الدين (١١٧٣م - ١١٩٣) فى توحيد القوى المصرية فإن القصور والضعف والفشل المعاصر يرجع إلى تردى الأمة العربية وبالتالي عجزها - بسبب هذا التردى - عن تحقيق هذه الوحدة . وبذلك افتقد العمل العربى القدرة على التصلى والانتصار .

وقبل أن نرحل فى السطور التالية إلى العصور الوسطى ، لى نمش المجيد العربى القديم ، فى الصراع بين العالم الاسلامى والعالم المسيحى الشرقى ، لا بد من الإشارة إلى البداية ، إلى دعوة أحمد حمروش ، رئيس اللجنة المصرية للتضامن ، لإعادة قراءة التاريخ قراءة جيدة ، تبرز أبعاد القوة .

ولا بد من الإشارة إلى ما ذكره الشيخ جاد الحق فى جاد الحق ، شيخ الجامع الأزهر ، من أن الحروب الصليبية كانت فى حقيقتها حروباً استعمارية ، بربرية ، لا حروب ديانة أو عقيدة لنشر المسيحية فى الشرق . وهى تحتاج منا إلى مدرسة عوامل النصر فيها ، وتبيان قيم هذه الأمة السدينية والحضارية للنقلب على عوامل الهزيمة

والانكسار فى حياتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المعاصرة .

كما لا بد من الإشارة إلى ادانة البابا شودة الثالث للكنيسة الأوربية ، فى تأييدها لهذه الحروب العدوانية ، وتبرئة المسيحية كديانة سمحة تدعو إلى الحب ، منها ، وإن حلت الصليب على صدرها ، وإلى ما أكده البابا من أن اتحاد العرب يحقق لهم النصر ، بينما تؤدى بهم القوقرة والانقسام إلى التشتت والهزعة .

كذلك أكد محمد حسنين هيكل أن السلام يحتاج إلى القوة ، وأن احتلال الأرض لا يقضى على الأمم ، طالما أن إرادتها حرة لم تحتل . وإما يقضى على الأمم احتلال هذه الإرادة واقتدار الوحدة القوية على مستوى السياسة والفكر .

ولى جانب هذه الأساهة تحدث أيضا ، حول المعركة التاريخية والواقع الراهن ، عبد المجيد فريد رئيس مركز الدراسات العربية بلندن ، والدكتور عصمت عبد المجيد وزير الخارجية ، والشيخ سيد طنطاوى مفتى الديار المصرية ، وعبد الرحمن الشرقاوى رئيس منظمة التضامن .

ومن الجامعات المصرية والأجنبية تحدث عدد من الأساتذة المتخصصين فى التاريخ وحصل من رؤساء ونواب رؤساء معاهد البحوث والدراسات المصرية ، ومجلس السلم والتضامن فى العراق وليبيا واليمن ، ومن الكتات والصحفين الكتات اللبناني منح الصلح ، ومحمد حسن الزيات ، ولطفى الحولى .

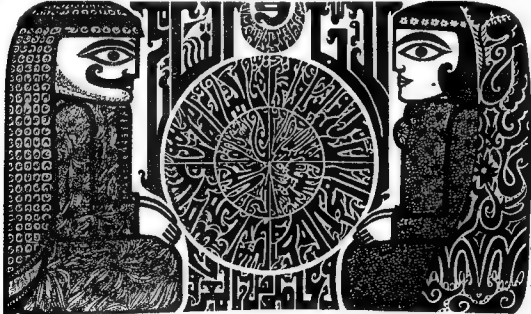
● الدفاع والمجموع ●

والحروب الصليبية حلقة من حلقات الصراع الحضارى فى الشرق العربى ، وموجة من موجات متتالية ، أبداها التجار الكبار الذين كانوا يتنقلون إلى تجارة الشرق ، طمعا فى المكاسب المادية ، وفى مقدمتهم تجار البندقية وجنوة . استمرت هذه الحروب ما يقرب من مائتى عام (١٠٩٧م - ١٢٩١) ، غلب على نصفها الأول ، منذ احتلال الصليبيين للشام حتى معركة حطين ١١٨٧م ، ثمزق المجتمعات الاسلامية بشكل مساعد على اغارات الصليبيين ، أبان هذه المرحلة ، على كثير من المدن ، ونهبها .

أما بعد هذه المعركة الفاصلة التى مهد لها صلاح الدين ببناء القوة الداخلية فقد ضمنت فيها شوكة الصليبيين ، ان لم تكن قد انكسرت. وفى الشام ، خاصة تقام هذا الضعف حتى نهاية الوجود الصليبي وتخلل هذه المرحلة عقد اتفاقية بين المسلمين وقواد الحسلات التى جاءت من غرب أوروبا للحملة الصليبية ، لضمان أمن وجسود الصليبيين فى الشام .

وسع ضعف الصليبيين ، وزعزعة استقرارهم ، استرد العرب نفقهم فى أنفسهم ، وزادت قوة الجبهة الاسلامية وتحاسكها ، تحت قيادة صلاح الدين ، وبحول العرب من حالة الدفاع عن الوجود ، إلى حالة الهجوم على المعتدين .

وكانت أهم المعارك التى خاضها صلاح الدين معاركه على ساحل بلاد الشام ،





مركز الدراسات العربية
Arab Research Centre
London



اللجنة المصرية للتضامن
Egyptian Committee
for Solidarity

٨٠٠ عام حطين صلاح الدين

والعمل العربي الموحد

800 Years for SALAH ELDIN

Battle of HATTIN and Joint Arab Action

ومن جهة أخرى كان صلاح الدين يملك من الشجاعة الأدبية ما يدفعه إلى أن يقول لـ «سكندر» - مستترفاً بفضل القاضي الفاضل: «لا تظنوا أني ملكة البلاد بسيفكم، بل بقلم الفاضل».

وأعترف الأعداء بمكانة صلاح الدين، يتجلى أيضاً في كتابات المؤرخين اللاتينيين، الذين عاصروا الحروب الصليبية، وفي مقدمتهم «وليم الصوري» (١١٣٠-١١٨٧) الذي نشأ في الشرق، وتعلم اللغة العربية، وكان له دوره المؤثر في حض ملكي إنجلترا وفرنسا على المشاركة في الحروب الصليبية.

وكتاب «وليم الصوري» من هذه الحروب يأخذ شكل حواريات تقع في ثلاثة وعشرين جزءاً، وفيه يصور صلاح الدين بصورة تدعو إلى الإعجاب، بل حين يمت قواد الحملات الصليبية بالفرقة والمنافسة والخيانة، وهذا دليل على موضوعية وقوة تأثير صلاح الدين على كل من عرله.

ويتفق المؤرخ الفارسي أرنولد الذي لا يعرف تاريخ ميلاده أو وفاته مع «وليم الصوري» في تقديره لصلاح الدين. ومع أن خطوطه مقعقة، إلا أن ما نقله المؤرخون عنه في كتبهم عن انتصار صلاح الدين في «بيت المقدس»، في أحداث ١١٨٧، وأخلاقه ونبله في التعامل مع الأسرى، يومية إلى هذه اللحظة التي احتلها صلاح الدين في قلوب الأعداء، وعبر عنها أرنولد في كتابه كشاهد عيان.

معاقل الصليبيين التي تأتي من طريقها الامدادات من أوروبا، كما سبق، ونجاحه في الاستيلاء على مدن عديدة مثل عكا وحيفا وبيروت، يشهد بأن أخوه المعادل سيف الدين ترجمه من مصر إلى جنوب ساحل الشام، والاستيلاء على عدد آخر من موانئها.

ويؤكد حكام قبضة صلاح الدين على ساحل الشام، وأنها قوى الجيوش الصليبية، استطاع أن يسترد بيت المقدس.

وقد ساعده على النصر الخلافات التي دبت بين ملوك الممالك في بيت المقدس وطرابلس وناطكية والكرك.

وقد بلغ هذا الخلاف والتفكك والتمزق في صفوف الصليبيين حد أن ملك أو أمير طرابلس ويدهي ريموند الثالث، التجأ إلى صلاح الدين الأيوبي، للإستعانة به في قتال ملك بيت المقدس جاي لوزجنان، لأنه كان يرى أنه أحق منه بملكها.

ولم يقتصر الأمر عند هذا الحد. بل إن زوجة أمير ناطكية سبيل كانت على صلة بصلاح الدين، وتقوم بإطلاعه على خطط الصليبيين كما جاء في كتاب «الكامل في التاريخ» لابن الأثير وهو المرجع الأساسي لهذه الحروب.

إلا أن وفاة صلاح الدين أدت إلى وقوع خلاف بين أسرته وعمله، ثم إلى نشوب حرب أهلية يورد وقائعها المؤرخ الفارسي النشأة العماد الكاتب في كتابه «الغنى والمغنى ونحلة الرحلة».

وبسقوط الدولة الأيوبية وقيام دولة سلاطين المماليك دار الصراع من جديد بين العرب والصليبيين، وافتتح سنة ١٢٠٢م نصر كبير في عين جالوت يعد أكبر نصر بعد حطين، والمهد لنهاية الوجود الصليبي.

● السيف والظم

وتعد شخصية صلاح الدين السنين من الشخصيات النادرة في التاريخ العربي، في الحرب والسياسة ولعله من القلائد في التاريخ الذين حظوا بتقدير الخصوم، وأعجابهم به.

عاصر صلاح الدين خمسة من المؤرخين أرخ بعضهم لصلاح الدين وعصره ضمن التاريخ للحام الاسلامي واقتصر البعض على حياته وعصره، وهم:

● ابن أبي طي (٥٧٥هـ - ...) في كتابه «تكملة المؤرخين في سيرة صلاح».

● ابن الأثير (٥٥٥هـ - ٦٣٠) في كتابه «الكامل في التاريخ».

● ابن شداد (٥٣٩هـ - ٦٣٢) في كتابه «السيرة الصلاحية والمحاسن اليوسفة».

● العماد الكاتب (٥١٩هـ - ٥٩٧) في كتابه «البرق الشامي» و«الفتح القسي في الفتح القدسي».

● القاضي الفاضل (٥٢٩هـ - ٥٩٦) في كتابه «المجريات أو للشجندات» أو «الرسائل».

وعلى الرغم مما تشف عنه كتابات ابن الأثير من عداء لصلاح الدين، فقد عاش أمنا، قريبا من صلاح الدين. كما أن إعجاب العماد الكاتب بشخصية صلاح الدين لم يحل دون نقله في كثير من المواضع، والامتناع عن تأليه ما يريد منه صلاح الدين، كان يشارك في قتل أحد الأسرى، لثلا تكلت يده بالسدم. ومع هذا فلم يغضب منه صلاح الدين ولم يفقد ثقته فيه، ولم تتعرض العلاقة بينهما إلى ما يعكرها.

وكان صلاح الدين، وهو في قمة مجده، لا يجد حرجا في سماع توجيهات القاضي الفاضل، حين أشار عليه بتجليل القيام بالحج والزيارة إلى سنة تالية، لأن الظروف لم تكن تسمح بملك، قاتلا لصلاح الدين: «أن الانقطاع للكشف مظالم الخلق أهم من كل ما يتقرب به إلى الله».



رسالة ألمانيا :

للتقارب العربي - الألماني في «فرانكفورت»
ولذلك عندما نهض في مدينة التاريخ
والإمبراطرة أول معهد للعلوم العربية
الإسلامية تدعمه الدول العربية ويأس
جلس أمانته الأكاديميون العرب ...

لكن للحوار بداية وأكثر من تساؤل ..
ومن ثم بدأ البروفيسور «فؤاد سركيز» مدير
هذا المعهد قائلا :

- بلا شك أن العرب في حاجة إلى علماء
على مستوى التقدم الحضاري الذي يشهده
العالم اليوم .. فإن الإنجازات العلمية
الماثلة التي قدمتها أوروبا تجعل من الضرورة
الملحة خلق جهاز يمكن من خلاله توفير
مستوى عال من العلم للمفكرين والعلماء في
العالم العربي الإسلامي وأعيى بالمفكر هنا
ذلك الشخص الذي يستطيع التغلب على
مسائل العلم على أساس النظر التاريخي
العميق والبعيد .. من هنا نبعت فكرة إنشاء
هذا المعهد الذي يمكن من خلاله إعداد
نموذج للعلماء - العرب .. على مستوى

التقدم الحضاري الذي يشهده العالم اليوم ،
ويعتاج في بنادر نفسه لدراسة النهضة
العلمية الشاملة التي نشهدها والحضارة التي
نعيشها حتى تتصل الإنجازات العلمية
الماثلة التي أفرزتها الأمة العربية الإسلامية
في القرون الماضية ، وتلحقها بركب التقدم
العالي في عصرنا الحاضر .. ولعل هذا
الامر يتحقق عندما يأخذ سبيله إلى الوجود في
ظل معهد لتاريخ العلوم العربية
والإسلامية .. يؤسس في جامعة أوروبية ،
وعلى المستوى الشعبي والسياسي فمن
الجدير بالتسجيل أن مدينة «فرانكفورت»

مثلة في عملها الدكتور «فالتر فالمان» قد
قابلت هذه الفكرة بروح متفتحة منبهة ..
كما اتخذت ولاية «هيسن» وحكومتها موقفاً
إيجابياً من هذا المشروع .. كذلك برهنت
الحكومة الاتحادية في «بون» من خلال
انتدابها للسيد «هانس بورجن فيشفسكي»
وزير الدولة والممثل الشخصي للمستشار
الاتحادي على أنها تعلق أهمية كبيرة على
تحقيق هذا المشروع .

وعندما تلقى نظرة فاحصة على سائر
الأعمال العلمية - في أوروبا كلها - حول
تاريخ العلوم العربية الإسلامية منجد أن
٩٠ ٪ من هذه الأعمال قد تمت على أيدي
مستشرقين المان .. بله أب - «وانكه» و
«فالتر فالمان» و «فيلهاردن» و «جولدمسهر» و
«جوت» .. هؤلاء وغيرهم يدين الفكر
الغربي .. لأنهم أنجزوا أعمالاً أولية قيمة

قلت بل شاهدة عليه المعالم المتينة التي
تجلب الناظر إليها في ال «رومبريلق» .

لذلك أن تتجه مؤسسة جوته العالمية
لتمنح أحد مفكري الشرق والإسلام الجائزة
التي تحمل اسم جوته تقديراً لجهوده في ألمانيا
من أجل الشرق ومن أجل الحضارة
العربية .. هو حدث باهر لا شك فيه ..
ولعل قيام أول أكاديمية من نوعها

في أوروبا .. يكون مركزها مدينة جوته
العظيم .. في ألمانيا ، وهي دولة لها قدرها
في الماضي والحاضر

وهذا جهد يستحق أن نقف إزاءه وقفة
رصد وتسجيل .. وجولة بحث وحوار
للتعريف ..

قصة أول معهد عربي

● وهنا يطرح السؤال نفسه :
وهل ينجح العرب الآن في تجاوز الفجوة
بين حضارتين أدبيتين ثقافيتين
مختلفتين ... ؟ .. وهل حقاً قيام مثل
هذه الأكاديمية ؟ .. وهل يمكن أن يحدث
التقارب في تفهم طيبة الإنسان العربي ..
الذي يجعل الروابط الإنسانية بين الشعوب
أكثر إيجابية ... ؟؟ .

قد تبدو الإجابة صعبة لحدا .. ولكنني
وجدتها فجأة مثالة أمامي ، وأنا أحطل نحنو
الحق رقم ١٣ «درايتسجج بتهوفن»
لشتراسر ... فهنا تتجسد الرؤى الجديدة

● ... تعتبر ألمانيا البلد الأوروبي
الوحيد الذي تكثر فيه المجالات والمطبوعات
الشرقية بوجه عام .. لاسيما ما يتصل عنها
بالإسلام وتراثه الفكري .. لذلك فإنها
أسبق الدول الأوروبية اهتماماً بدراسة اللغة
العربية ، وقد أنشئ أول كرسي لدراسة
اللغات الشرقية بجامعة «هايدلبرج» .

يقول الدكتور محمد البهي في كتابه
«الفكر الإسلامي الحديث وصلته
بالاستعمار الغربي» : «أسهم الباحثون
الألمان بجهود كبيرة في الدراسات العربية
الإسلامية من طريق التدريس والكتابة ،
ونشر النصوص واستطاعت جهودهم
مجتمعة أن يهيء الظروف الملائمة لرحلة
اتجاه متميز للاقتراب من حقيقة الإسلام ..
يكون خلاصاً ، كما يمكن أن يصدق عليه
وصف الأكاديمية» ..

في مدينة جوتة العظيم

وتعتبر «فرانكفورت» - المدينة الألمانية
الشهيرة في التاريخ القديم ، وإبان الحروب
الكونيتين - أكثر شهرة عندما عرفت بأنها
مدينة «جوتة العظيم» .. الذي حقق رافداً
جديداً للأدب الأوروبي ، وعرف عنه
شوقياته التي اقترنت بنظرته العادلة
للمجتمع العربي والإسلامي .. وفي عهد
بمدينة صرحت بمدينة الملوك والإمبراطرة ، والتي

عن العرب والشرق والإسلام وخلقوا منها الأساس لبحوث لاحقة ، ولأن يجب أن تتيح للباحثين العرب والمسلمين الاستفادة من هذه الدراسات . واعتقد أن جمهورية ألمانيا الاتحادية هي الدولة الأنسب لتأسيس مثل هذا المعهد فيها . كما أن جامعة فرانكفورت - التي أعمل بها ما يزيد على العشرين عاماً - كانت الملائمة ليتخذ من هذه المدينة مقراً للمعهد . . .

ويضيف الدكتور سزكين :

- وتوضح للكاتب العلمية التي يمكن اتاحتها بوجود هذا المعهد في إطار جامعة فرانكفورت في الاستفادة منها جميعاً العلمية ومكانتها العالية . كما يتيح المعهد النتح للطلاب للمشارين في العلم العربي والإسلامي كي يحصلوا بموجبها على الزاد العلمي الأصيل في تاريخ العلوم العربية والإسلامية .

«مقدمة» في ألمانيا
وألمانيا الغربية

● لكن . . كيف بدأ التصور لثل هذا المعهد ، الذي يتنى علوم الحضارة العربية في مجتمع أوروبي . . .

يقول الدكتور فؤاد سزكين :

- أعرف منذ البداية أن العصب الأساسي لقيام مثل هذا المعهد ، الذي يقوم بدور حضارى عربى اسلامي يحتاج إلى الدعم المادى الضخم ، الذى يجب أن يسانده ليصبح واقعاً . وكان تصوري يتركز في ضرورة انشاء «وقف» يوفر التفتات اللازمة لمثل هذا المعهد ، على أن يقوم المعهد برعايته التدريسية مندمجاً بجامعة فرانكفورت ، ومن المقرر أن تمنح الطلاب المؤهلين من العالم العربى والإسلامى بعثات ليدرسوا في المعهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية كمواد أساسية أوفرعية ، مراعين في الوقت ذاته مساهمين علمية أخرى - وعاولين إمداد هؤلاء الطلبة بالمعارف والقدرات التي لا يمكن استيعابها بدون هذه الأسس العلمية التاريخية . . .

- وبالإضافة إلى ذلك فقد وفرنا للعلماء والمفكرين في هذه الدول فرص الاسكان المناسب الملحق بالمعهد ليتيسر لبحو اللامتن لنشاطهم في البحث ولكي تطور قدراتهم على التخصص العلمى . كذلك سيسهل عليهم الاشتراك في الحلقات الدراسية الأسبوعية الأخرى . . .

● قلت للبروفيسور فؤاد سزكين :

- إذا كان المعهد منذ بداياته على هذا المستوى من التطلعات العلمية . . فهل يمكنه إلى جانب دعائها البلدان العربية الإسلامية استيعاب الطلاب والعلماء الألمان لتتاح لهم فرصة الدراسة في هذا المعهد وتحقيق أهداف التبادل الحضارى ؟

ويجيب مدير المعهد قائلا :

- بالطبع . . فليس من سياسة المعهد أوجهته أن تقتصر على أبناء البلدان العربية أو الإسلامية ، ولكن بالمعانيات التي أتاحت له يستطيع أبناء البلدان وعلى الأخص من جمهورية ألمانيا الاتحادية من الطلبة والعلماء استكمال معرفتهم بشأن العلوم العربية والإسلامية . . فالألمان منذ قرون عديدة وهم واد ببحث ودراسة علوم الشرق وحضارته . . بل إن من أهداف المعهد إفساح المجال للمعبد من العلماء الألمان وغيرهم عن يكرسون أنفسهم للبحث للتعريف بالاسهامات التي قدمتها العلوم العربية والإسلامية لتاريخ العلوم بعامة . .

فؤاد سزكين فيقول :
ويستمر الدكتور «سزكين» موضحاً بعض الجوانب الحيوية التي تعين هذا المعهد على أداء رسالته . . فيقول :

- وعلى أساس من قناعتي بأهمية مشروعي العلمى ، رأيت أن أطرح فكرته على بعض رجالات الدول العربية المستقلة ، وجدير بالذكر أن دولا عربية كثيرة قد أسهمت إلى جانب المنظمات والهيئات بما وفر دعماً مادياً قيمته سبعة ملايين مارك لتوفير للقر الخاص بالمعهد وتجهيزه بأحدث الاحتياجات العلمية لجباشرة دوره العلمى . . كذلك أسهمت دول عديدة منها الكويت بما مقداره خمسة ملايين دولار تمثل وقفاً يتم من خلاله تمويل احتياجات المعهد . . .

وإذا كان «الوقف» المخصص لهذا الحق قد مكن من توفير الوسائل المالية الضرورية لتأسيسه ومباشرة نشاطه . . فنحن على يقين من أننا سنبرهن خلال نشاطنا العلمى تأثير الدعم الألى والناتى من قبل الطرف العربى . كما ستلحق في المستقبل المزيد من التضمه المأمور من خلال الخطة للوضعية للدراسة والبحث فيه ، وأيضاً إنشاء الأقسام العلمية ، وتقديم المنح للباحثين والطلاب . . وهو ما يقتضى أن ترتفع قيمة الوقف الذى يصرف المعهد من حصيلته

خسة عشر مليون دولار على الأقل . . حتى يصل وقيته إلى الحد الأدنى الذى يستطيع به أن يواصل مهامه ويؤدى رسالته . . .

ويواصل البروفيسور فؤاد سزكين الحديث عن الدور العربى في الاشراف على معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية قائلا :

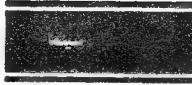
- ولقد أقر مجلس المؤسسين للمعهد نظامه على أن «الوقف» وخاصة «الوقف» . . كما أقرت جامعة وفرانكفورت مشروع المعهد وقدمته إلى الجهات المشولة ، وبذلك أخذ شكله القانونى .

ولقد قطع معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية شوطاً بعيداً منذ بدء قيامه ، وأمكن ترسيخ سبل التعاون الأكادى مع الجامعات الألمانية . . كما ينتظر لهذا المعهد انطلاقاً بعيدة لتحقيق الأهداف المرجوة من الحضارة والتراث العربى الإسلامى ، وهي أهداف ينطلق بها المعهد وعلى رأسه الأستاذ الدكتور «عبد الله التركى» الرئيس الحالى لمجلس أمناء المعهد ، وعصيدة كلية الآداب بجامعة الملك فيصل بالرياض .

ويعتبر من أهم الإنجازات العلمية - إعمالاً للتوصية التي أصدرها مجلس أمناء معهد تاريخ العلوم العربية الإسلامية هو كرسى الاستاذة لتاريخ العلوم العربية في جامعة فرانكفورت . . كذلك قد ألحقت المباحثات بين المشولين من المعهد والسلطات العلمية بجامعة فرانكفورت لإدخال أسس جديدة لتدريس تاريخ العلوم الإسلامية بالإضافة إلى منح المعهد المزيد من الدرجات العلمية .

وجدير بالذكر أن هذا المعهد يشمل مكتبة تضم عشرين ألف مجلة ، وفهارس لأربعة آلاف وخمسمائة عخطوط توجد في جميع مكبات العالم . . .

وعندما يصل بنا الحديث والتعريف بأول معهد لتاريخ العلوم عند العرب في أوروبا . . بلا شك يكون من الجدير بالرصد للتقدير ما أثمرته جهود البروفيسور جوتو للعلوم . . والذى تبرع بقيمة جائزة الملك فيصل إسهاماً في تأسيس هذا المعهد . . كما تبرع بالكتب الخاصة به وزوجته (١٦) ألف مجلة وأربعة آلاف كتاب مصور باليكروفيلم) لتكون نواة لمركز أبحاث يضمه هذا المعهد الفريد ◆



في البحث عن التاريخ

سمير فريد

تحتفل الأوساط السينمائية هذا العام بمرور ستين عاماً على عرض أول فيلم مصري طويل عام ١٩٢٧. وفيه المناسبة يصدر كاتب المقال كتابه « دليل الأفلام المصرية ». وتنتشر مجلة القاهرة تقدمه لهذا الكتاب بقلم مؤلفه .

هناك منهجان تنطوي تحتها كل مناهج البحث في تاريخ الفنون وفي نقدها : الأول المنهج الذي يربط بين العمل الفني وبين المكان والزمان اللذين وجد فيهما ، والثاني لا يربط بين العمل الفني وزمانه ومكانه ، وإنما ينقده ويضعه في التاريخ باعتبار قيمته الشكلية أي مدى جماله ودرجة صناعته .

وليس معنى هذا بالطبع أنه لا توجد مناهج تجمع بين اعتبار الشكل ، واعتبار الزمان والمكان ، ولكن أيّاً من هذه المناهج لا بد وأن يميل إلى هذا الجانب أو ذاك . وإذا سألت نفسى إلى أي من هذه المناهج أنت ، أو على أساس أنت وجدت - ولعل الآخرين يجدون غير ما وجدت - أنتي أجمع بين اعتبار الشكل ، واعتبار الزمان والمكان ، وأميل إلى الشكل .

ومن هنا كان اهتمامي بالبحث في تاريخ السينما في مصر . وقد وجدت منذ بداية احترافي للنقد السينمائي عام ١٩٦٥ أننا في مصر نخلط بين تاريخ السينما وبين تاريخ

الأفلام . فتاريخ السينما في أي بلد من البلاد هو تاريخ الظاهرة السينمائية أي تاريخ دور العرض السينمائي وما تعرضه من أفلام أجنبية أو محلية ، أما تاريخ الأفلام المصرية فهو تاريخ هذه الأفلام فقط . الأول هو تاريخ صناعة السينما (دور العرض والتوزيع والانتاج) والثاني هو تاريخ الانتاج فقط .

ولكن الأهم من ذلك الخلط الذي يمكن تصويبه اكتشافاً منذ ذلك العام (١٩٦٥) أننا لا نملك دليلاً علمياً لصناعة السينما في مصر ، كما أننا لا نملك مثل ذلك الدليل عن الأفلام المصرية ، سواء الروائية أم التسجيلية أم أفلام التحريك ، وهي أجناس الفن السينمائي الثلاثة التي أضيف إليها مؤخراً جنس رابع وهو الأفلام

الوثائقية أي الأفلام التي تعتمد على استخدام مواد سينمائية سبق تصويرها لأغراض مختلفة .

ولذلك ، وفي بداية عام ١٩٦٦ أصدرت كتابي الأول بعنوان « سينما ٦٥ » في محاولة لإصدار دليل سنوي عن السينما في مصر .

ولا يعني ذلك أنني بدأت من الصفر ، أو أن دليلي هذا كان هو الدليل العلمي ، بل كان لهذا الكتاب وما تلاه من كتب بهذا العنوان حتى « سينما ٧٠ » هدف آخر ، وهو هدف فكري معاملة مقالات النقد السينمائي كمقالات النقد الأدبي ، ومقالات النقد المسرحي على الواقع الثقافي المصري .

كان هناك ومنذ بداية الخمسينيات ، دليل « جيك باسكال » عن صناعة السينما ،

وكان هناك ومنذ بداية الخمسينيات أيضا ، دليل « فريد المزاوي » للأفلام المصرية وإلى جانب قائمته بإسكال والمزاوي للأفلام المصرية ، كانت هناك قائمة حسن إسماعيل ، التي أصدرها في كتابه الفيلم العربي عام ١٩٥٩ ، وقائمة يوسف سلامة التي قدمها إلى أوشيف الفيلم القومي عند تأسيسه عام ١٩٦٨ ، كما كانت هناك جهود كبيرة في البحث في تاريخ السينما ، قام بها السيد حسن جمعه ومحمد دواره ، والمعلمي حسن ومحمد الدين توفيق وأحمد كامل مرمسى ، ومحمد السيد شوشة .

وعندما تولى أحمد الحضري إدارة المركز القومي للثقافة السينمائية قام بإعداد قائمة خاصة بالمركز ، كما قام بإصدار دليل سنوي للأفلام المصرية والأجنبية ابتداء من عام ١٩٧٠ ، وإصدار أول دليل لمخرجي الأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٨٠ ، كما أصدر المتعم سعد كتابا سنويا عن الأفلام المصرية يتضمن نقده لهذه الأفلام منذ عام ١٩٦٨ .

وفي عام ١٩٧٨ أصدرت شركة مصر للتوزيع ودور العرض ، دليل الأفلام المصرية من ١٩٢٧ إلى ١٩٧٧ من إعداد منير إبراهيم ، وفي عام ١٩٨٣ أصدر صليوني دهم السينما نفس القائمة مضافا

إليها أفلام الفترة من ١٩٧٨ إلى ١٩٨٢ . وكل هذه الجهود في البحث في تاريخ السينما المصرية وتاريخ الأفلام المصرية هي جهود تستحق تقدير أي باحث في الحاضر أو المستقبل ، لأنه لولا هذه الجهود في تاريخ السينما ، أو تاريخ الأفلام في مصر ، لكان على الباحث أن يذل جهدا مضاعفا .

ولا يمكن المساواة بين جهود هؤلاء الباحثين . فالامانة تقتضي إبراز دور فريد المزاوي الرائد الذي استطاع من خلال إدارته للمركز الكاثوليكي المصري لوسائل التعبير أن يؤسس أول وأشمل أوشيف للفيلم المصري ، بإعداد ملف خاص من كل فيلم مصري . ومن خلال هذا الأرشيف وضع فريد المزاوي قائمته التي اعتمد عليها كل الباحثين وكذلك صاحب هذا الكتاب كاتب هذه السطور ، كما اعتدوا على ملفات الأرشيف الأصلية ، والكتب والمجلات الخاصة بمكتبة المركز .

إن الدليل العلمي المحقق ، والمرجع الموثوق ، لم يصدر حتى الآن ، أي حتى تاريخ مرور ٦٠ عاما على عرض أول فيلم مصري روائي طويل عام ١٩٢٧ . لأن الدليل العلمي للأفلام ، هو الدليل الذي يشمل عنوان الفيلم وأسماء الممثلين فيه ، وشركة الإنتاج ، وشركة التوزيع ، وتاريخ

الإنتاج ، وتاريخ العرض ، ومدة عرض الفيلم وملخص لقصة ، بينا كل القوائم التي أعدت للأفلام المصرية ، سواء التي أصدرت في كتب أو لم تصدر ، كانت ناقصة ، وأغلبها أتت بعنوان الفيلم فقط واسم مخرجه وتاريخ عرضه . وحتى هذا الكتاب يقتصر على هذه العناصر فقط .

وترجع قصة هذا الكتاب إلى عام ١٩٦٧ أثناء الاحتفال بمرور ٤٠ عاما على عرض أول فيلم مصري روائي طويل في دار سينما أوبرا بالقاهرة . حين سألني بدر الدين ، وكان المستشار الثقافي بسفيرة الجمهورية ، - حيث أعمل - إن كانت هناك « فيلموجرافيا » للأفلام المصرية الطويلة أو القصيرة ، فأجبت بالنفي ، فقال لي وهو أستاذ « الفيلموجرافيا » الكبير ، أنك لسوقتي عسرك كله في إعداد هذه « الفيلموجرافيا » ، فلن يكون قد ضاع هباء ، بل أن هذه هي الخطوة الأولى لكي يكون لك أو لشرك رأي في الأفلام المصرية ، ويدونها بظل هذا الرأي مهما كان متبورا ومشوها .

واقنعت قنما برأي بدر الدين . وبدأت العمل في دليل الأفلام المصرية الروائية الطويلة . وكانت الخطوة الأولى هي إعداد ورقة بالمعلومات الأساسية عن كل فيلم ،

● لقطة من فيلم « وداد » لفريد كرامب



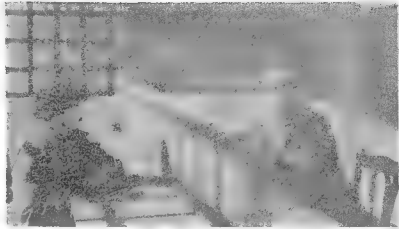
نقاد السينما (افكا) في الفترة من ١٤ إلى ٢١ يونيو عام ١٩٧٧ بالمركز القومي للثقافة السينمائية . كما نشرت في نشرة جمعية الفيلم بالقاهرة ، في نفس العام بحثاً بعنوان تحقيق أفلام السنوات العشر الأولى في تاريخ الفيلم المصري ، وكان خلاصة ما توصلت إليه حتى ذلك الوقت .

فما هي هذه الأخطاء المنهجية في قائمة المزوى عن أفلام الفترة من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٦٤ ، والتي تكررت بعد ذلك في كل القوائم التي نقلت عنها ؟ أما فيما يتعلق بعنوان الأفلام فالأصل أن ينقل العنوان المطبوع على نسخة الفيلم أو على الأقل المطبوع في إعلانات الفيلم إذا لم تتوفر النسخة . أما قائمة المزوى فقد وضعها الرائد الكبير باللغة الفرنسية ، ودون كتابة عنوان الفيلم الأصلي ولو بالفرنسية اللاتينية ، وعندما وضع القائمة باللغة العربية ، لم يرجع إلى عنوان الفيلم الأصلي ، وإنما ترجم العنوان الفرنسي ، وبذلك وقع في عديد من الأخطاء بلغة الألف واللام ، وغلط للماني ، وغلط بين المؤنث والمذكر ، وغير ذلك .

وفيما يتعلق بعقد الأفلام استبعد المزوى أفلام الإنتاج المشترك ، والصحيح أن الفيلم المصري هو الفيلم الذي أنتجته أو شاركت في إنتاجه شركة مصرية ، وذكر بعض الأفلام الصامتة عند إعادة عرضها ناطقة مثل فيلم « الضحايا » ولم يذكر أفلام صامتة أخرى عند عرضها ناطقة أيضاً مثل « تحت ضوء القمر » ، و « صاحب السعادة كشكش بيه » و « عندما تحب المرأة » بينما يجب أن يكون لكل قائمة مقياس واحد يؤكد رقم الفيلم ، وفي هذا الصدد فقد أعترضت أن الفيلم الصامت الذي يعاد عرضه ناطق هو فيلم واحد ، ورقمه هورقم عرضه الأول صامتاً ، هل أن تكون هناك إشارة إلى ذلك في الدليل الشامل لجميع بيانات الافلام .

وفي عدد الافلام أيضاً كشف تحقيق قائمة المزوى أن فيلم « بقوت الندى » اخراج اميل روزيه عام ١٩٣٤ فيلم فرنسي خالص كما تذكر ليل أبو سيف في كتابها عن نجيب الرحمان ، وكما يذكر الرحمان نفسه في مذكراته .

أما فيما يتعلق بمخرجي الافلام ، اختلعت القوائم في اخراج فيلم « ليل » ، فهناك من يذكر أنه إخراج وداد عرفي ، وفي قائمة ثانية إخراج أحمد جلال



● لقطة من فيلم « الدفاع » ليوسف وهبي . .

إلى عام ١٩٦٤ ، بمراجعة ملفات الأفلام بالمركز الكاثوليكي ، مع صديقي وزميل يوسف شريف رزق الله ، ولكن سرعان ما أصابه اللمل ، وشعر بالوقت الكثير الذي يمكن أن يستغرقه هذا التحقيق ، ولعله كان على حق ، لأن مجرد تحقيق عناوين الأفلام وأسما المخرجين وتواريخ عرضها الأولى عن الفترة المذكورة فقط استغرق عشرين عاماً ، فما بالك بدليل الافلام المصرية كاملاً .

لماذا كل هذا الوقت ؟ أولاً . لأن مثل هذه الأعمال تحتاج إلى فريق من الباحثين وثانياً : لأنها تحتاج على الأقل إلى تفرغ الباحث الفرد ، ولولدة عام كامل ، ثالثاً : لأنها تحتاج إلى الكثير من المال ، وإلى جانب ذلك كله ، فإن أهم ما جعل مجرد تحقيق البيانات الأولية عن أفلام الفترة من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٦٤ يستغرق كل هذا الوقت الأخطاء المنهجية في قائمة فريد المزوى ، وكل القوائم الأخرى التي أعدت للأفلام المصرية الروائية الطويلة سواء التي صدرت في كتب ، أو التي لم تصدر ، في مصر ، أو خارج مصر ، والتي نقلت قائمة المزوى باختطائها ، ودون تحقيق هذه القائمة .

وقد أوضحت هذه الأخطاء بعد عشر سنوات عند الاحتفال باليوبيل الذهبي لفيلم المصري عام ١٩٧٧ ، وذلك في ورقة العمل التي قدمتها إلى ندوة مشاكل البحث في تاريخ السينما المصرية في إطار المؤتمر الأول للثقافة السينمائية الذي نظمت جمعية

وتم وضع هذه الورقة على النحو الآتي :

مسلسل
عنوان الفيلم
إخراج
سيناريو
تصوير
ديكور
مونتاج
ماكياج
موسيقى
صوت
تمثيل
إنتاج
توزيع
تاريخ الإنتاج
تاريخ العرض الأول في مصر
توقيت العرض
ملخص القصة

وكانت الخطوة الثانية هي تحقيق قائمة فريد المزوى عن أفلام الفترة من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٦٤ ، وذلك للاتهام من المسلسل العام ، وعناوين الأفلام وأسما المخرجين وتواريخ العرض الأول ، ثم البدء في استكمال البيانات الأخرى الخاصة بكل فيلم بعد ذلك . أما قائمة أفلام الفترة من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٨٦ فقد وضعتها بنفسى معتمداً على متابعتي المباشرة هذه الأفلام .

وفي عام ١٩٦٧ بدأت تحقيق تلك البيانات الأولية عن الأفلام من عام ١٩٢٧

وفى ثالثة اخراج استيفان روسى ، وفى رابعة من اخراج الثلاثة . وبالعامة إلى مجلة « الطلائع » العدد ٦٦٧ فى ١٧ أكتوبر عام ١٩٢٧ نجده مقالا لأحمد جلال يصف فيه فيلم « ليل » بأنه فيلم « بشع » ويقول أنه اعد كتابته ، ولكن استيفان روسى قام بإخراجه وحده . وفى تقديرى أن استعداد اسم روسى كمخرج لهذا الفيلم ، يرجع إلى النزعة القومية الضيقة التى تغلب على مؤرخى السينما فى مصر ، إذ كان روسى من أب نمسوى وأم إيطالية ، وليس من أصل مصرى .



● عزيز أمير

ومن الأخطاء الشائعة فى أغلب القوائم أيضا أن فيلم « سعاد العجربة » عام ١٩٢٨ اخراج بوتشيفى ، والصحيح أنه اخراج جاك شوتز ، وأن فيلم « البحر يبضحك ليه » عام ١٩٢٨ إخراج أمين عطا الله ، والصحيح أنه اخراج استيفان روسى ، وأن فيلم « بنت النيل » عام ١٩٢٩ اخراج أحمد جلال ، والصحيح أنه اخراج عزيزة أمير ، وأن فيلم « ضادة الصعراء » عام ١٩٢٩ اخراج وداد عوفى ، والصحيح أنه اخراج شكرى مالى ، وأن فيلم « كله الاكده » عام ١٩٣٧ اخراج آدمون توما ، وتصحيح أنه إخراج كارلويويا .

وتصحيح اخراج كل فيلم من هذه الافلام يستند إلى مرجع محدد . فبالنسبة لفيلم « سعاد العجربة » المرجع هو مجلة « الصباح » فى ٢٠ مايو ١٩٢٨ ، وفيلم « البحر يبضحك ليه » نفس المجلة فى ١٣ أغسطس و ٩ ديسمبر ١٩٢٨ ، وفيلم « بنت النيل » نفس المجلة فى ٢ يوليو ١٩٢٨ و ٢٧ يناير ١٩٢٩ ، وفيلم « ضادة الصعراء » نفس المجلة فى ١٧ فبراير ١٩٢٩ . أما بالنسبة لفيلم « المعلم ببوح » فقد أكد لي فؤاد الجوزايرلى أن فوزى الجوزايرلى لم يخرج أية افلام فى حياته ، وأنه إكتفى بالتمثيل فقط ، وأن خرج الفيلم هو شكرى ماضى ، كما أكد لي آدمون توما أنه لم يخرج فيلم « كله الاكده » ولم يخرج أية أفلام ، وأن خرج الفيلم هو كارلويويا .

ونصل إلى المجموعة الثالثة من الأخطاء المنهجية فى قائمة الزاوى ، والقوائم التى نقلت عنها ، وهى الأخطاء المتعلقة بتواريخ العروض الأولى للأفلام ، وكان الأصل الصحيح فى تحديد تاريخ إنتاج الفيلم هو تاريخ طبع النسخة الأولى ، فأتى تأريخ العروض الأولى ، هو تاريخ العرض الأول فى دار عرض فى العالم ، غير أن قائمة الزاوى ،



● فاطمة رشدى .

وما تلاها من قوائم تذكر تواريخ العروض الأولى « المتصلة » للأفلام فى دار عرض من الدرجة الأولى فى القاهرة ، ومعنى هذا أن هذه القوائم لا تتضمن الأفلام التى عرضت لمدة يوم واحد ، وقد حدث هذا مثلا فى أربعة أفلام عام ١٩٨٦ ، ولا تتضمن الأفلام التى عرضت لأول مرة فى دور عرض من الدرجة الثانية لسبب أو لآخر ، ولا تتضمن الأفلام التى عرضت فى الاسكندرية أو طنطا أو غيرها من ملة مصر دون أن تعرض فى القاهرة ، وتجعل تاريخ العرض الأول للفيلم الذى عرض فى الاسكندرية قبل القاهرة تاريخ عرضه فى القاهرة ، وكل هذه أخطاء منهجية ، ومع ذلك تأخذ بها حتى عام ١٩٨٦ مكتبة المركز الكسوليكى ، وكذلك جمعية الفيلم

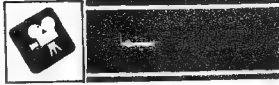
بالقاهرة ، وربما جهات أخرى حكومية وغير حكومية .

وفى قائمة الزاوى وما تلاها من قوائم نجد أن السلسلة الزمنية هى الموسم والصحيح السنة الميلادية ، أو السنة الهجرية ، لأن بداية كل موسم وبدايته تختلف فى كل قائمة حسب تقدير واضعها . وقد وضعت القائمة المنشورة فى هذا الكتاب على أساس السنة الميلادية ، وعلى أساس تاريخ العرض الأول فى مصر ، فى أى مكان من مصر وفى أى دار عرض سواء من الدرجة الأولى أو غيرها من الدرجات وحتى لو كان هذا العرض لمدة يوم واحد .

ومن الأخطاء الشائعة التى لا تجعل أرقام الأفلام حتمية فى قائمة الزاوى وما تلاها من قوائم ، الترتيب المعقود للأفلام التى يبدأ عرضها فى يوم واحد ، والصحيح أن يتم ترتيب هذه الأفلام حسب الحروف الأبجدية مع استبعاد الألف واللام ، وبالتالي تتحقق حتمية رقم كل فيلم من الافلام من أول فيلم حتى نهاية القائمة ، وهذا ما تم اتباعه فى القائمة المنشورة فى هذا الكتاب .

ولقد تم تصحيح كثير من تواريخ العروض الأولى للأفلام ، ففيلم « زينب » مثلا لم يعرض فى ١٦ أبريل عام ١٩٣٠ وإنما فى ٩ أبريل حسب مذكرات خرجته محمد كريم وفيلم « الزواج » لم يعرض فى ١٩ ديسمبر عام ١٩٣٢ وإنما فى ١٩ يناير عام ١٩٣٣ كما تقول خرجته فاطمة رشدى فى مذكراتها . وتحاطت القوائم بين تاريخ عرض فيلم المحاوية « اخراج توجو مزماعى » ، لأنه عرض فى الاسكندرية قبل القاهرة ، كما عرض فى القاهرة باسم « الكوكاكين » وتذهب بعض القوائم إلى ذكر الضانين وكسنا يلمين متصفين بالصحيح أن يسجل الفيلم بعنوانه الذى عرضه به لأول مرة ، وأن يكون تاريخ عرضه الأول فى مصر هو تاريخ عرضه بنفس ذلك الاسم .

ومن بين الأخطاء الفادحة فى قائمة الزاوى ، وما تلاها من قوائم عدم تحديد الأفلام الصامتة بعد اختراع الفيلم الناطق بل أن الخلاف شديد حول تحديد الفيلم الناطق الأول . ولا عربة فى ذلك إذا كان الخلاف يمتد إلى تحديد الفيلم الصامت الاول وحصل يكون أول فيلم عرض فى الاسكندرية لم أول فيلم عرض فى القاهرة وكان هذه المدينة فى بلد آخر غير البلد الذى تقع فيه المدينة الأخرى ◆



والجمهورية الأسبوية وبعضها يستعمل بكاء وسائل تكتيكية في الصوت واللون، وتكتيف النص الفلسفي للكلمة - واضعاف الجملة لحساب الإيقاع .. والمحتوى الاجتماعي من اهتمامات المخرجين الشباب . ونجدا من فيلم « رحلة إلى أين » و مرة عاش هنا طبيب - ارتباطا بالأدب الروس .

مجموع أفلام برنامج السينما السوفيتية الشابة - يختلف رؤى خرجها القريدة - مثل حركة بديلة - أو سينا جديدة مختلفة - ترفض الأشكال القديمة، وتحاول أن تؤكد ذاتها، ملكرة ما قد تلاقيه من صعوبات .. لكن الظروف اليوم أصبحت أكثر لصالحهم .. بعد ما قلقة مؤتمر السينمائيين السوفيت - في مايو ١٩٨٦ - من قرارات هامة لتشجيع المبادرات والتجارب السينمائية الجديدة .

تكريم آخر لفيليني

لم تكن مفاجئة أن يموت فيلم - لقاءء للمخرج الإيطالي الكبير فيديريكو فيليي بالجازرة الكبرى - الذهبية . وكان نفس الفيلم قد عرض في مهرجان كان الأخير ورفض فيليني أن يشترك فيقله داخل المسابقة - كان هذا لأنه لسنوات طويلة في كل المهرجانات الدولية في كان و نال جائزة تكريمية .. لعيد المهرجان الأربعين لعلها قبل أن يشترك في مهرجان موسكو .. وفانس خرجين كل شأنا من خرجي كان ١١ حل وقد سبقا بالجازرة الكبرى ؟ إن مشاركة فيليني في حد ذاتها تشريف للمهرجان . ومعد فيليني بصفة المجهور الحاسبية له وهو يتسلم الجائزة ، وأشاد بالسينما السينمائية الجديدة ، وقال أنه يحضر للمرة الثانية إلى موسكو ، وشاركة زوجته جوليانا ماسيا في تلقى تحية الجمهور .

أشاهد الفيلم للمرة الثانية هنا وسط جمهور مختلف من مثلي الصحفيين والنادي كان . فقد أزدحت القاعة الكبرى بالمشاهدين قبل بداية العرض . وحل النصرة ظهر منتج الفيلم المصري إبراهيم موسى ، الذي يحترف فيليني بفصل ظهور الفيلم بهذا الشكل الشرف ، وفي المشاهدة الثانية تتعمق مفردات العمل أكثر .. كيف تولدت ليخرج حفل في عظيم ؟ يذلق بنا إلى سحر عالم السينما - وتشق شيئا مدينة سينا فيليني برما - التي تحتل بعدها الحسنى هذا العام - وعالم فيليني ذاته - عالان يتوحدا .. منل جامعا الشاب فيليني لإجراء حديث . ها هي لغة تليفزيونية من اليابان تجري بعد لقاء .. من حديثه عن عمله وذاته ، إلى دقائق العمل الفني وأسراره .. المشاهدين الفنيين ، إعداد المناظر ، الممثلين .. الخ .. مع مشاهد لا تنسى .. بطل كثير من أفلامه مارشلو مسترويان دياني في زيارة للبلدة القديمة اتبنا إكسجرج .. كلهم لقاء بطل و الحسنة

مهرجان موسكو السينمائي الدولي الخامس عشر

فوزي سليمان

الناس الذي أصبح من أهم للامع الجديدة في المهرجان بصره السينما والمسرحية ، والمسرحية ، والفولكلورية ، ولتأثيره ومناقشاته الحارة - حتى لقد أشاد بها - برنامج السينما الشابة والناس - إليم كليموف في كلمته في حفل افتتاح للمهرجان سبق أن شاهدنا بعض نتائج من هذه السينما الشابة في مهرجان كان الأخير - في براجه الموازية - وخطابات رجل ميت - أول أفلام كورتستاتين لوبو شانسكي - وبالنسبة عرض في مهرجان القاهرة الدولي في ديسمبر ١٩٨٦ - « ورويسنساندا » أو - جيلي الانجليزي « أول أفلام للمخرجة نانس جورجاندزي - جائزة الكاميرا الذهبية - كان AV - و قلوب عظيمة بلا مبالاة - لاسكندر سوكوروف مهرجان برلين فبراير AV - وتكتشف في موسكو أسلمة جديدة : يوري ماين خرج فيلم « مهرجان نبتون » - ويصوّر بالواقي في فيلم « قتل المصاير » - وفلاذير تولغايف في فيلمه الرابع « رحلة الأين » - ويكو ساديكوف في « أدونيس الرابع عشر » - أكثر هذه الأفلام مثل حركة بازعة خارج إطار الصناعة السينمائية الرسمية - وظل أما حيس العلب أو العروض الخاصة ونوايا الأفلام - رغم ما حققه من نصح في .. ظلت كأنها أعمال تجريبية بعيدة عن العرض الجماهيري العام .. وكلها تشكل ظاهرة ملنة جديدة في السينما السوفيتية ، ووحيا فنيا ، وجليا في تناول العلاقة بين الإنسان والتاريخ ، والتقاليد الروحية والثقافية ، وفيها جمالية - ورغم أن بعضها تحرم التثايلد لكنه يتناولها منظور جدل - كما أنها عملة بالسلطان شربة من الثقافات الاقلية من جورجيا وولايات الباطيق

.. نعم .. نلس في الدورة الجديدة للمهرجان موسكو السينمائي الدولي تغييرا وعاملة جادة أن يرتفع إلى مستوى المهرجانات السينمائية الدولية المحترمة ، وطموحا أن يكون جديرا بإنتسابه إلى عاصمة إحدى القوتين العظميين في العالم .. ولكنك تلمس - أيضا - أن التواهي الطبية النبيلة ، مازالت دون تحقيقها فقيتها وصعوبات عديدة ، بعضها تنظيمي - ولن نقارن مع مهرجان كان أو برلين بل مع مهرجان كارلو في فارو الذي يقام بالتناوب مع مهرجان موسكو ذاته ، حيث شهدت الدوران الأخير مهرجان له تنظيم متفوقا من بعض مفاظره استخدام الكمبيوتر الذي لم يعد يدعى في دولة متقدمة ! وحسنا فعلت القيادة السينمائية الجديدة بتحديد عدد أيام المهرجان - إلى إثني عشر يوما مقابل ، أربعة عشر ، وعدد الأفلام المشتركة في المسابقة ، فيلم واحد لكل دولة ، وعدد الجوائز ، فتتصغر الجائزة الذهبية على فيلم واحد حتى تكون حقا والجائزة الكبرى - وكانت في دورة ١٩٨٥ - ثلاثا ! ويختار لأول مرة ويكسان للجان التحكيم اجنبيين هما الممثل الأمريكي وروبرت في نير و رئيسا للجنة تحكم الأفلام الروائية الطويلة ، والكتيبة الهندية بارفاكي ميون رئيسة للجنة تحكم أفلام الأطفال .

السينما السوفيتية الشابة

إلا أن أهم ما حققته سياسة القيدة السينمائية الجديدة بعد أن قول المخرج إليم كليموف - الأمانة العامة لاتحاد السينما السوفيتية هو هذا البرنامج الخافل للسينما السوفيتية الشابة - الذي أقيم في نادي السينمائيين . هذا

مصر الحديثة ، ولأنه يمثل بقائه القديس سينما
جديدة جادة وقوية .

أمريكا اللاتينية

الفيلم الأرجنتيني « ليلة الأقدام » - إخراج
هيكسورا وليغيرا فيلم آخر بعد والتاريخ
الرسى - للويس بونينو - يتناول تلك الفترة
الزمنية - الحكم العسكري في الأرجنتين بين
١٩٧٦ و ١٩٨٣ .. حيث انخفض الآلاف من
المواطنين - يركز الفيلم على سبعة من طلاب
كلية الفنون الجميلة ، اعتقلهم وتنفذهم على يد
زبانية الدكتاتورية لإجبارهم على الاعتراف
صومعهم - وكان بينهم طلاب لم يكن أقل
مقاومة - في حين يتركز اهتمامهم في الخارج
لقفا - وبعد نهاية الحكم العسكري كتب أحد
الشباب الناجين بابلو دياز مع صحفيين كتابا
حول ذكريات هذه الفترة ، ومنه يخرج سيناريو
الفيلم للمشاركة في الصيغة الجماعية للشعب
لأن يتحدث هذا مرة أخرى ١ - « يجمع الفيلم
بين الروائي والتسجيلي مؤثر في إبراز قضية
المعاملة في السجن - الممثلون عاشوا أدوارهم
في تمثيل .

الفيلم الكوبي « رجل ناسج » - إخراج
هوبيرتو سولاس ماثلنا نذكر رائته لوسيا -
يقدم فترة الأربعينات المشهورة بالانتماءات
وإسهامات الثورة .. كيف يستطيع رجال
المسح أن يصعدوا من بين أعضائه بعض
الحلما والثورة « شابا يتعلمون منهم .. هروا
انتهازتهن وطموحاته .. كيف يكون ثوريا من
بالمع الرويت ويتضح حياة الرفاهية .. في
حين يستمر الآخرون في تضاعف المير .. يرحل
أسعد إلى إسبانيا ليحارب في صفوف
الجمهوريين ضد فرانكو .. ويعود محبطا بعد
فشل الجمهوريين ليشغل أمام نظره ..
ويرتقي الرجل الناجح مسلم النجاح والتفرد
والثروة .. فلماذا يكون موقفه حيناً تقوم ثورة
كاسترو في نهاية الخمسينات .. يجمع الفيلم ،
والكاميرا تنسحب منه وهو راجع يفتكر في
السوق الجلسيد .. هل سيمضي معه
بإنهائه ؟

الفيلم البولندي « عيد أكتوبر » - إخراج
دراجيت كرسيا - شاب في بلبراد ضائع ،
عاطل بلا عمل ، بلا سكن لا تق - حلم
الخلاص لديه - هو أن يرحل إلى الأرض
الواعدة .. ميونيخ ، حيث الشوارع الزاهية
بالأضواء .. والأماني أكتوبر .. والأماني ولكن
الحلم يبقى في نطاق الآمال .. ملام لا يستطيع
أن يحصل على جواز سفر .. يصور الفيلم جو
الشباب في مجتمعاتهم يدرجاتهم البهائية
شجارهم ، والحدائق الجنية التي يبالغ في
أحسانا .. ويضيف إلى ألحان الواقعية التقليدية في
السينما البولندية الجديدة ..



● زوجة رجل مهم إخراج سعد خان .

شارع المكتبات في لندن . ويسرم صدقة عبر
مراسلات بين أمين مكتبة وسيدة مكية .

زوجة رجل مهم

وقد ضمت السابقة بعض الأفلام المتميزة
نشير إليها رغم عدم فوزها بجوائز .

من دواش الضحى أن يكون الفيلم المصري
« زوجة رجل مهم » - هو الفيلم المرئي الوحيد
في هذا الهرجاء اللول . وهو من إخراج محمد
خان ، من قصة وحوار وسيناريو وفوق توفيق -
النقاد السيميائي المعروف في عمله الثال لسينما
بعد « مشوار عمر » مع نفس المخرج - وطولة
أحمد زكي وميرفت أمين - إهداء الفيلم له
مغزى : « إلى زمن وموت عيد الحليم حافظ » -
من جو ألقى عيد الحليم حافظ الرومانسي -
التي تعيشه الفتاة الرقيقة ، تجد نفسها زوجة
لضابط ضابط ترك لثيا إلى القاهرة ، حيث
يستغرقه العمل في التحقيقات وطموح الترقية
والسلطة تقاسي في تحقيقه وتوجيهه الأهميات
يطلب نظام الحكم . أحداث يناير ١٩٧٧ .
مظاهرات الطعام . بأمر بالقاء القبض على
المثات . على نفسه التقرير النهائي « ثبت من
التحريرات أن القاصر المضادة حركت الضفاد
للقيام بأعمال التخريب ونشر القرض بما يحقق
لم الوصول إلى ثورة شعبية ضد النظام حينها
تظهر الحقيقة ويحال للمعاش لا يصدق . أمن
البلد . يراه مرتبطا بوجوبه . لقد فهم السلطة
خطا - تشتم المودة بين الزوجين . لتصل إلى
نهاية دوامة - فلم هام يتناول قضية السلطة .
يرجى أن يعرض كمللا في الداخل كما عرض في
الخارج كأكسيد حرية التعبير والديمقراطية
استقبل الأفلام استقبالا طيبا . كتب عنه النقاد
السوفييت أنا تها شاتوف يقول أن الصراعات
الداخلية في الأسرة تمكن تناقضات الحياة في

المللية .. عام ١٩٥٩ . كيف أصبحت
أنثيا بعد هذه السنوات الطوال ؟ .. لقاء مؤثر
بين ذكريات الماضي ، والحاضر .. ومن سحر
حالم السينما إدانة للخصم للإحصالات ..
ولخطر التلفزيون .. في مشهد هجوم المزد
الحمر وهم يحملون رماحا على هيئة إيريمالات
تلفزيونية !

جائزة لجنة التحكيم الخاصة لفيلمين :
السوفييت « الساعي الضباب » وإخراج كاشين
شانتازاروف . تخرج السينما السوفيتية من
أفلام الحرب والدموية إلى تناول مشاكل
الشباب ليس هوشاب المجتمع السعيد .. بل
شباب المعاناة . اللال وتفرغ الطاعة في موسيقى
الديسكو الصاخبة .. ووطننا محاصره حياة
حزينة مع أمه المخطلة . يحمل صاحبها يحمل
الرسائل إلى « البروفيسور كوزنيتشوف ..
ليتمتع مع أخته الجميلة كتابا .. الطموحات
الشبابية تجاه الفروق الاجتماعية ..

الفيلم الثاني : بولندي « بطل العام » إخراج
فيلس فالك يلور في جو التلفزيون فالحل
مقدم برامج وسيليات . تقابله عقبات تحل
تخطيه ولكنه بالصمود والإرادة يستطيع أن
يحقق مراده .

ثم جائزتان للتشليل .. جائزة أحسن ممثلة
تفوز بها « دوتيا أوفدروس » بطلقة الفيلم
المجري .. « حب يا أمه » - إخراج بنوش
روجا في أسلوب لكاشي يميل على تضخ
الأسرة حتى يكون الاتصال الوحيد ملاحظات
مكتوبة تقرأ ثم تجس .. تشهر الأنة بفراق حتى
تقبل على الانتصار .

جائزة أحسن ممثل لأتول هوكنز من دوره
في فيلم « A4 شارع تشيرينج كروس » - إخراج
فالد جونس . الفيلم يستمد عنوانه من أشهر

« بيت برنارد آليا » - إخراج مارلو كاموس
عن مسرحية الشاعر جارسيا لوركا التي قدمت
على المسارح العالمية والعربية - احتفال بذكرى
الشاعر العظيم الخمسين حيث احتفل على يد
قوات فرانكو ١٩٣٩ - تقوم بطلنا المسرحية
بالدورين الأساسيين في الفيلم . الأم الطاغية
المشوبة بالعاطفة سجنية البيت والتقاليد بعد
موت الأب .. تمثل الأم الطيقة التي ترفض
التعامل مع طبقة أدنى ، والنظام السياسي
المضنت من خلال تحكمها في بناتها ومنعهن من
إشباع أحاسيسهن .

« الفيلم الهندي » فلفل أحر إخراج كيشان
ميهتا - من نوع السينما الهندية الأجنبية التي
لا نعرفها بعيدا عن الرقص والأغاني والميلودراما
يقدم قضية الصراع بين الاستغلال والقوة وبين
البسطاء المستضعفين ، مزعم امرأة سونباي -
جرؤت أن تقف في وجه ممثل السلطة .. جاني
الضرائب في الغربة في فترة الأربعينات ظن أنه
يستطيع أن يحدّد البسطاء بجهاز الجرامفون
الغريب الذي يثير دهشة الفرويين .. تواجهه
سونباي بشخصيتها حتى تصفقه على وجهه حينما
يحاول التقرب منها .. وتصل سونباي على جمع
كلمة العمال في مصنع الغلف .. لكن طريق
للقاومة عقوق وصعاب وبآلام وتضحيات ..

تمثل سونيا العالم الثالث تقيلا طيبا .. وكان
هذا من تقاليد مهرجان موسكو .. . ولكن هذا
العام اختيارات طيبة بلا جملة ..

وقد ضمت « الباتروما » غناجا طيبة من
السينما العالمية .. يكفي أن نذكر الفيلم
الإيطالي « الميون السوداء » للمخرج السوفيتي
نيكيتا ميخالكوف .. نالس لقاء فليلي في زحام
الحاضرين . ووقائع موت معلم للمخرج
الإيطالي فرانشيسكو روزي ، عن رواية جارسيا

● إيساس الشاب - فيلم سوفيتي .



● بيت برنارد آليا

تكريم فنانيين كبار

وكان هناك أكثر من برنامج تكريمي لفنانين
سينمائيين كبار منهم من رحلوا ومنهم من مازال
يبتنا بعرض نخبة من أفلامهم .

المخرج السوفيتي المبقري الراحل أندريه
تاركوفسكي وقد صنف الجمهور كثيرا حينما قدم
اتحاد النقاد الدولي جازفته لأفلامه وكراهه .

المخرج الإيطالي المعاصر جيوسي دي
سانتيس وحضر بنفسه ليشهد الاحتفال بعيد
ميلاده السبعين ، ومرور ٤٠ سنة على فيلمه
الأول . الصيد الدامي .

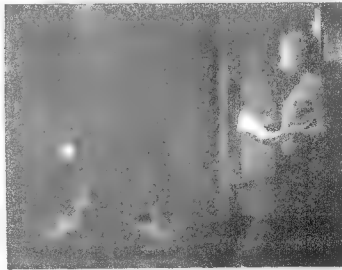
الممثل الإيطالي المناضل جاك كمولوني
شاهدناه في آخر أدواره وقضية مورون ، جالزة
مهرجان برلين - ونشاهد في موسكو في برنامج
شامل لأفلامه .

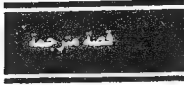
كما قدم برنامج خاص من أكتوبر في السينما
العالمية ، عرضت فيه نماذج من أفلام عالمية
تأثرت بأفكار ثورة أكتوبر .

نشر نوبيل والخطر النووي

ونشر في النهاية إلى مجموعة الأفلام السوفيتية
التسجيلية والقصيرة التي فازت بالجائزة الذهبية
لسابقة الأفلام القصيرة .. وهي عن حادث
انفجار مفاعل تشر نوبيل .. وأهمها فيلم
«تشرنوبيل الأسابيع الصعبة» ، فلقد قامت
مجموعات التصوير بعمل شجاع لتصوير الحادث
والذهاب إلى موقعه رغم الخطر المحقق ،
وتقديم الحقيقة حول المسألة التي حادت بالإنسان
والطبيعة وكل مظاهر الحياة ..

ولقد خيمت ظلال الخطر النووي على كثير
من أفلام وثائقية وأفلام المهرجان !





السامي ورجل طبيب

للكاتب الألماني :

هربرت هكمان

ترجمة : سمير مينا

تجاهه . من هنا نشأت العديد من المشاجرات التي كان يقضيها غير كاره .

كان هناك أيضاً ثمة رجال متوحشين يستخدمونه كبش فداء حينما لا يستطيعون الامساك بالجاني الفعل أما أسوأ ما حدث له فهي تلك الأسرار التي كانوا يقضون بها إليه تحت ستار الكتمان الشديد ، وذلك لأنه فقد تدريجياً النظرة الشاملة واختلطت عليه الأمور حتى انه كان يجد مشقة في اعطاء نصيحة . أضف إلى هذا انه كان سريع التصديق . وهذا ما غرر به في نظره للعالم على انه أسوأ مما هو بالفعل . وإذا عرفت الخيال البشري فستدرك معنى هذا .

وشيئاً فشيئاً وصلت طيبة قلبه إلى حد اليأس . بيع صوته ، أصبحت اشارته وحشية ، كان كثيراً ما يضرب بقبضة يده على المائدة لكي يظهر اعتراضه على الشر في العالم . أصبح أيضاً عنيفاً أكثر حدة حينما تخونه . أتاه في يوم ما شاب يشكي إليه . كان لا يرمي أبه مساعدة ويرفض كل عرض باستيائه . لكن من الواضح انه كان بحاجة إلى يد تقدم له العون . اعتقد صاحبا أنه خدع فتملكه الغضب من جراء مثل هذا العناد ، فانتفض وأمسك بختناق الشاب صائحاً :

..... لا بد أن تتركني اساعذك .

لكن الآخر لم يكن يفكر في هذا — وامتنع عن مثل هذه النصيحة الثمينة . تولت الكلمات وتبدلت الكلمات ، انهال صاحبا على عمله ضريباً ، الذي مالمثل أن أصبح يثير حاجة إلى أية مساعدة : كان يردد على الأرض دون حراك ، وبدا برقلته الثابتة المتحدية وكأنه مازال يسخر حتى تلك اللحظة أيضاً من مساعده ، الذي انحنى عليه باكياً ومتنحجاً :

— يربك — لم لم تتركني اساعذك ؟ ◆

كان محباً للناس : لم يكن ثمة شك في هذا . بلغ به الحب حداً جعله يتخلده في النهاية مهنة له فالت نضسه حجرة لحل مشاكل الناس ، وقد وضع في الحجرة مكتباً ضخماً يجلس خلفه مستريحاً ومشبكاً يديه وهو يستمع باصغاء . كان يمتلك موهبة الكلام ، أو فلنكن أدق : كان يمتلك موهبة الكلام المزمى . هيته مثلها في ذلك مثل تسميرات وجهه — تشع قوة خيرية — الحق انه كان يهب الناس دون أن يبالغ في استثمار ذلك ، فقد كانت طيبة قلبه موهبة طبيعية فيه .

اما مكتبه فكان يقع في الدور الذي يسمى السطح حتى أن السلم كان يمثل مشكلة مضنية لبعض باحثي المساعدة للدرجة أنهم فكروا في اللجوء إلى آخر الفضل . كانت سيدة طاعة في السن تسكن الدور الأرضي تتنافس في بعض الأحيان ، فكانت تدعو عملاءه بمساعدة إلى لفتجان شاي ، وذلك عندما تضبطهم مارين امام باب شقتها ، ثم تعترضهم بغير يقظتها الخاصة . كان مشهداً مؤلماً عندما كانت السيدة المسنة تؤكد انها لم تفعل ذلك إلا لرغبتها في ألا تكون وحيدة . في الحقيقة لم يكن لديها في يوم ما حتى كلباً .

وعدها بكرم أن يكثر من زيارتها . ولكن لم تكن هذه هي الصعوبة الوحيدة . ثمة سيدات لا تحل مشكلاتهن إلا بالزواج ، والقانون قد اخلق الباب امام هذه الطبيعة الشهوانية عندما منع تعدد الزوجات إلا انه اضرب بكل الاعتراضات عرض الحائط واتخذ لنفسه من بعضهم زوجات له ، كن طبعاً يتبادلان فيها بينهن الحب الذي كن يشعرونه

الأبعاد النفسية لمفهوم الالتزام لدى شرائح من المجتمع المصري

قطب عبد العزيز بسيوني

كانت قد بدأت في دراستها السابقة لرسالة الماجستير تحت عنوان : « مفهوم الالتزام لدى بعض الكتاب والمثقفين » التي توصلت إليها من خلالها إلى الأبعاد الأساسية لمفهوم الالتزام كما بلورها عدد من الكتاب والمثقفين من ذوي الاتجاهات الفكرية المختلفة .

أما هذه الدراسة كما ذكرنا - فهي محاولة لقياس موقف شرائح اجتماعية مختلفة من قيم معينة يلاحظها كل فرد في المجتمع أنها أصيبت بالوهن والانطفاء وتخلص الدراسة فيما يلي :

- ١ - معرفة مواقع شرائح اجتماعية مختلفة من الالتزام بقيم معينة .
- ٢ - مقارنة مواقع هذه الشرائح بعضها ببعض الآخر إزاء هذه القيم .
- ٣ - مقارنة الأفراد الشريحة الواحدة إزاء مفهوم الالتزام دون ذكر للمفهوم نفسه .
- ٤ - التصرف على الدوافع الضالقة التي جعلت هذه الشرائح تتخذ هذه المواقع أو تلك .

٥ - محاولة استخلاص بعض التوصيات بهدف تصحيح مواقع بعض الشرائح واقتراح أفضل الأساليب لترشيدها وصولاً إلى مضمون بناء لمفهوم الالتزام .

أما أهمية الدراسة كما تراها وحدتها الباحثة فتتلخص فيما يلي :

(١) أهمية أكاديمية تتمثل في النقاط التالية :

أ - الاقتصاد إلى بحوث سيكولوجية في الالتزام بشكل عام ناهيك عن مواقع الشرائح الاجتماعية المختلفة إزاء فئاته وأبعاده .

ب - يعتبر من القصور التي يترجم مفهوم أكاديمي كالاتزام إلى دراسة يمكن من طريقها التعرف على مواقع مختلف الشرائح الاجتماعية وذلك بغرض نقل علم النفس بمفهومه الأكاديمي إلى علم يقرب من شرائح اجتماعية أعرض من أجل تصحيح المسار .

ج - التوصل إلى مناهج وأدوات الدراسة سوف تختلف الشرائح الاجتماعية من الالتزام بقيم معينة من أجل تعديل المزاج إلى حيث تريد أن يعزل إليه سلوك الإنسان المصري .

(٢) أهمية منهجية :

- وتتلخص في استخدام الباحثة للأدوات الآتية :
- أ - المقابلات الاستطلاعية .
 - ب - المقابلات المقتنة .
 - ج - الملاحظة .

« المفهولة » واقتصاد السطريق واغتراب الفرصة . ولم تعد المكانة الاجتماعية ترتبط بالتعليم أو بالإخلاص في العمل بل إن قيمة النظافة قد أصابها الوهن هي الأخرى بدليل ما نراه من مظاهر التسبب والقذارة وسوء النظام ، أمام أحيوتنا كل صباح في البيوت والشوارع ودور الحكومة والدواوين العامة .

ولقد كان للكتاب والمفكرين إزاء هذه المشكلات وتفاقمها موقف ينذر بالخطر ويحذر كل مشغول في موقعه عن غيباب وضعف هذه القيم التي يحيا المجتمع بها . ومن هؤلاء الأدباء الكبير نجيب محفوظ الذي أطلق على هذا التدهور في بعض القيم « الانتحار بالجملة » أما الأدباء والمفكر يوسف إدريس فقد رأى فيه أنها فتنة « التلوث القيمي والتلوث اللغوي » . والكتاب أحمد بهاء الدين فقد أطلق على هذه الظاهرة أنها ظاهرة « اختلاط الحابل بالنابل » وها هو كاتب آخر هو عادل حنين يقول « إنه يبدو أن جميع القيم قد اختزلت في قيمة واحدة هي المال » . أما رجل الشارع فيقول « إن المحنة محنة أخلاق » .

وهكذا نجد أن الأمر أصبح بشكل خطراً على حياة المجتمع شعرت الباحثة بمدى خطورته مع كتاب ومفكرى هذه الأمة . وأفزكت أن الأمر يقتضي القيام ببحث لاستطلاع الساحة والتثبيث من حجم الخطورة ومداها . وذلك استكمالاً لطريق

كان هذا عنوان رسالة الدكتوراه التي تقدمت بها الباحثة سهام محمد هاشم إلى كلية البنات جامعة عين شمس قسم علم النفس والتي نالت بها درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى . ويتبادل الرسالة مع الجامعيات الأخرى وطبعها على نفقة الجامعة .

والحقيقة أنه موضوع مثير لكل باحث عن القيم الاجتماعية النبيلة . إذ أنه يتناول موضوعاً على جانب كبير من الأهمية ويصور جزءاً من مشاكل المجتمع المصري إبان مرحلة الستينيات وحتى لحظة كتابة هذه الرسالة : والموضوع الذي تبشبه صاحبة الرسالة هو محاولة للكشف عن موقف شرائح من المجتمع المصري من مجموعة القيم التي سادت المجتمع المصري لحقة طويلة من الزمن وأدت إلى تمسكه وصموده أمام كثير من المحن التي واجهته .

حيث تشير المشاهدات الصاسمة في السنوات الأخيرة إلى اختفاء ضعف كثير من هذه القيم واختلال ميزانها الاجتماعي . وكما أشارت كتابات المفكرين إلى غيباب بعضها منهيين إلى خطورة ما يشترت على ذلك من اختلال ميزان الحياة الاجتماعية والأخلاقية في مراحلها الأخيرة . ومن هذه القيم على سبيل المثال قيمة الانتهاء للوطن والمساهمة في حل مشاكته . وقيمة العمل كناية في حد ذاته . وقيمة العلم والتعليم التي بدأت تغيب هي الأخرى وتغل محلها

(٣) أهمية تنمية :

تتلخص في أن عماد ثروة مصر هي الثروة البشرية . ولذا فإن أي خطط للتنمية يجب أن تبدأ بالإنسان المصري وبقيمه .

(٤) أهمية قومية :

وتتلخص في أن مصر تعتبر في موقع القلب من العالم العربي . ولذا فإن أية خطوات لتصبح المسار فيها سوف يكون لها صدها في المنطقة العربية ككل وبالذات في مجال البحوث في العلوم الإنسانية .

خطوات البحث :

— قامت الباحثة بإجراء عدد من المقابلات الاستطلاعية المفتوحة بغرض التعرف على القضايا الحية والساخنة التي تشغل أذهان مختلف الشرائح الاجتماعية ازاء عدد من القيم .

— تم استخراج الأفكار الأساسية فيها ورد خلال هذه المقابلات ومقارنة هذه الأفكار بما جاء في كتابات عدد من المفكرين والكتاب من ذوى الاتجاهات الفكرية المختلفة للتعرف على القيم الأكثر إلحاحاً والأجدر بالدراسة . كما تم اختيار سبع قيم لكي تناوئها الدراسة هي كما يلي :

- ١ - قيمة الانتباه للوطن (المواطنة) .
- ٢ - قيمة العمل لذاته .
- ٣ - قيمة الاستهلاك الرشيد .
- ٤ - قيمة العدالة الاجتماعية .
- ٥ - قيمة الاستعداد للتضحية .
- ٦ - قيمة النظافة والنظام .
- ٧ - قيمة العلم والتعليم والدرس .

النتائج التي توصلت اليها الباحثة في هذه الدراسة :

- ١ - أن جميع شرائح البحث لم تحصل على نسبة الـ ٨٠ في المائة المطلوبة في قيمة الانتباه للوطن . وإن كانت شرائح المعلمين في وضع أفضل من غير المعلمين وإن كان الفرق لم يكن جوهرياً .
- ٢ - أما قيمة العمل لذاته فقد تبوت مركزاً متقدماً يقرب من النسبة المطلوبة .
- ٣ - وأما قيمة الاستهلاك الرشيد فكانت أحسن حالاً من غيرها . فلقد التزيت نسبياً لما ينبغي أن يكون وفلك باستثناء شريحة أصحاب الأعمال الذين يحققون دخولا مرتفعة جمعهم يميلون إلى الاستهلاك الترفي والكمال . مما يؤكد أن تغير الدخل له أثره الواضح على قيمة الاستهلاك الرشيد .
- ٤ - أما قيمة العدالة الاجتماعية فإن كافة الشرائح لم تصل درجاتها إلى نسبة الـ ٨٠ في

المائة . وقد فسرت الباحثة ذلك بأن ترسيخ هذه القيمة يتطلب ثقافة دينية وسياسية واقتصادية معينة وليس موهباً بالتعليم النظامي

٥ - ومن الجدير بالتأمل أن موقف شرائح البحث الأربعة كانت إيجابية إزاء قيمة الاستعداد للتضحية ، مما يؤكد أن هذه القيمة لم يصيبها الزمن والانطفاء . وهذا ما يؤكد صحة الملاحظات العامة في أصالة تاريخ الشعب المصري . وأنه حينما يتطلب الموقف تضحية معينة سواء في زمن الحرب أو في حالة الكوارث فإن هذا الشعب على اختلاف فئاته لا يتفاسد عن التضحية والصبر من أجل حياة وطنه .

٦ - وكانت نتيجة العينة التي اختارها الباحثة من قيمة النظافة والنظام فقد كان الالتزام بها قوياً وليس فعلاً بليل انتشار سمات الفلانة والقبح والتسيب . هل حين أن الالتزام بمفهوم النظافة والنظام المعين يعني أن يكون الوجدان والفكر والسلوك أقرب إلى التطابق إزاء القيمة .

٧ - أما قيمة العلم والتعليم والدرس فإن جميع شرائح البحث كانت ملتزمة بهله القيمة . وهذا يعني أن قيمة العلم والتعليم لم يصيبها الانطفاء وإن كان عائد التعليم انخفض . ولكن ما تزال هذه القيمة قائمة في وجدان الشرائح الاجتماعية المختلفة . ويميز أفرادها عن الالتزام بهله القيمة قولاً ولفظاً ما تؤوله الملاحظات الصلة من أن معظم الشرائح الاجتماعية تسعى لتعليم أولادها . ولكن ما يدورنا لو ظلت الأمور على ما هي عليه من ثلث أجور المعلمين ، بل ويطلتهم أحياناً ، فقد لا يستمر الوضع الراهن ، وقد تصاب هذه القيمة هي الأخرى بالانطفاء .

٨ - وأما فيما يتعلق بموقف الشرائح الاجتماعية المختلفة من النسق القيمي الذي اخترناه في بحثنا ، فإن الإصابة هنا كانت واضحة حيث لم تحصل أي من الشرائح الأربعة على نسبة الـ ٨٠ في المائة على المقياس ككل . وهذا في حد ذاته يمثل أحد الأخطاء الاجتماعية . لأن قيمة الإنسان هي التي تحقق التماسك داخل المجتمع الواحد ، بل إن هذه الانساق والقِيَم هي التي لمت إلى تماسك المجتمع إزاء ما اعتره من موجات الغزو الأجنبي على اختلاف مراحل التاريخ .

تلك كانت أهم النتائج التي أسفرت عنها نتائج هذه الدراسة وإليك عزيزي القارئ، جتانباً من المناقشة وبعض الأسئلة والملاحظات التي وجهت إلى الباحثة .

ملاحظات أ. د. قدرى محمود حنفى .

«الالتزام سلوك وانت أشرك إلى أن الالتزام هو المستوى الثالث للقيم فالقيم تبدأ بالقرول ثم التفصيل ثم الالتزام ودراسة السلوك تمثل مشكلة في علم النفس ولكنه يدرس تمييزات لفظية عن السلوك»

والباحثة قابلت ١٢٠ شخصاً ٤٠٠ ساعة ولكن حارحت أن تنفي عن نفسها أي ملاحظة تتعلق بسلوك هؤلاء الأشخاص لم تتلمح عن انفسهم ولا عن سلوكهم الفعل واكتفت بتقرير فصل للسلوك من خلال الملاحظة وهذا عيب فينا جميعاً أن يركز على جانب القبول وليس الفعل .

المنهج - استعملت الباحثة المنهج الايدومتري الذي يتم بانتساب الفرد إلى ماضيه وليس إلى الجماعة أو انتسابه إلى ما هو مطلوب منه ولهم أن الباحثة لم تدرس السلوك ولكن درست قضية الالتزام .

هل يمكن أن تعتبر السدى يتبعى إلى الوطن بنسبة ٨٠ في المائة انه وطنى هذا غير صحيح ولكن الباحثة أجابت على ذلك بقولها هناك فرق بين ما ينبغي أن يكون وبين الواقع الاجتماعى فقد اخترت نقطة متوسطة وهي نسبة ٨٠ في المائة ومع ذلك لم يصل احد في هذه القيمة إلى ٨٠ % .

الباحثة تتميز بجزالة اللفظ وهذا موضوع له وعليه ولكن الباحثة نقلت تعريف الإنسان به أعطاه .

تذكر الباحثة ان للمجتمع المصرى لم يدرس سابقاً في مجال القيم ولكن ليست هذه أول دراسة بل سبقت دراسات كثيرة في نفس المجال كتحت عناوين أخرى وهناك من درس الانتباه والولاء والقيم .

١. أ. تحيب اسكندر

الرسالة التي أمانتا تطرق موضوعاً على جانب كبير من الإهمية لأنها تتناول قضايا اجتماعية وسياسية إلى جانب علم النفس واستخدام القيمة لنسج جديد وليس من مهمة الرسالة الأجابة على كل التسؤلات المطروحة ولكنها ضحت بجبالاً للبحث والمناقشة وعملارة الإجابة على كثير من علامات الاستفهام

أخطف العدو بطارون أعظم روايات القرن العشرين

احتلت الإرساط الأدبية الفرنسية بالأوس ١٤ يوليو ١٩٨٧ - بذكرى وفاة الكاتب فردينان سيلين أحد أهم أجيال القرن العشرين على الإطلاق .

ولأن سيلين - وهم أهمه - غير معروف بالمرّة في بلدنا العربي ، فسوف نتناول حياته وأدبه من خلال ما نشرته عنه الصحف الفرنسية في السام الماضي إبان الاحتفال بمناسبة مرور ربع قرن على رحيله .

يقول بيرو يورايغر في كتابه « معجم الأدب المعاصر ، أن سيلين هو تقريباً الكاتب الوحيد الثوري حقيقة في عصره ، لا يتخفى الصديق وتصلب الرأي . وقد انتهى بأن حول جسامته إلى سخرية رغم أنه أكثر من مخروا من التقليد .

وبكى أن تقول أنه ظهر في فرنسا وحدها خلال عام ١٩٨٧ وبمناسبة الاحتفال بذكرى وفاته أكثر من عشرين كتاباً منها : « فردينان الفاضب » لبيير مونييه ، و « كراسات سيلين رقم ٥ » و « سيلين » لفرديريك كيتي . فضلاً عن مئات المقالات التي نشرتها المجلات الأدبية المتخصصة .

قال عنه الكاتب الفرنسي برازيك : « لقد أعطى اللغة الفرنسية هجة جديدة ومنحها البساطة التي تستمتع بها في القرن الحادي والعشرين . وإذا كان قد نكح الجملة فلكي يبعد بنمسا بشكل جديد . مقلحاً النحو ، إلقاها آخر . وتصرفاً أسرع ،

ورعاية أسبق وعليه أن يتلازم مع وحشية حساسة متيفة . قد تعرض إلى النقد في النهاية . « وقد ابتدع سيلين - مثل جميع المبدعين - النسق اللانثائي الذي يلامه . أنه فنان كبير يحقق ذاته ويعبر عن نفسه في توافق سليم بين الفكرة واللغة . ومن هنا جاءت عدم قابليته للتبديل . وميزته الوحيدة البشعة » .

ولد « لوي فردينان أوجست آتوئن » في مايو عام ١٨٩٤ بمدينة كوريفوا الفرنسية في أسرة يقيم بالأدب كثيراً . وقد أبى لوي دراسة علم ١٩٠٦ وكان والده بتمنيان أن يعمل في التجارة . فارسله إلى ألمانيا كي يتعلم اللغة الألمانية . إلا أنه رحل إلى إنجلترا . ثم ما لبث أن تم تجنيده عام ١٩١٧ فانتقل بين بلاد عديدة . وبعد أن أصابه شظية عاد إلى فرنسا كي يستكمل دراسته العليا في الفلسفة . ثم ليبدأ دراسة الطب . وعندما انتهى من هذه الدراسة سافر إلى الولايات المتحدة . . . وفي عام ١٩٣٢ نشر روايته الأولى ودره أعماله « رحلة نحو أطراف الليل » التي حصلت في نفس العام على جائزة أكاديمية ريتودو . وكانت الرحلة بالنسبة له بمثابة بدء رحلات جديدة خاصة سفره إلى الولايات المتحدة التي ارتبط فيها براقصة تدعى البرايت كرسيج . . . وفي مسيرة حياة الكاتب تجدد العديد من الرافعات الثلاثي ارتبط بن . والمدن التي ارتحل إليها مثل موسكو وباريس وبرلين ونيويورك . وقد نشر سيلين مجموعة من الكتب من أهمها : « مدمسة الجفت » عام ١٩٣٨ ، « الموت بأجل » ١٩٣٦ ، « من حكاية لأخرى » ثم « شمال » عام ١٩٦٠ .

وقد عرف عن سيلين عذابه الشديد لليهود وحمل عليهم أكثر من مرة من خلال كتاباته التي كتبها مناصرة للنازية الألمانية . لذا فتمتعا انتهت الحرب هرب إلى ألمانيا والدينمارك حيث تم اعتقاله . وحكم عليه بالسجن سبع سنوات عاد بعدها إلى فرنسا التي مات بها في يوليو عام ١٩٦١ .

ول هذا المقال سوف نحى إراء الكاتب السياسية جانباً . وسوف نتحدث عن الجانب الآخر : حيث تقول الكاتبة أريكا أوستروفسكي في كتابها : « سيلين المسافر للمساعدة » : لا أرفأ أحدأ يسوق سيلين في أسلوبه فهو يسجل كل ما هو فرنسي : اللهجة الشعبية . واللغة الأكاديمية . الرقة والقوة . وزواج المستقبل القريب بالماضي النقص . وكى تؤكد على أهمية سيلين فإن سارت قد اقتبس عنوان رواية « الغنيان » من إحدى حوارات مسرحية « الكتيبة » . أما جولييان جبراك صاحب « الطريد » فيقول من معاصره : « هناك في سيلين رجل يسير حاملاً مصباحه . وأحس أن موجهة لفتح قادر على مقاومة التيمات التقليدية » . ولم يكن سيلين معادياً فقط للسامية . بل حلر من امتداد الغزو اليهودي . وقيل أنه كان مضاداً لأشياء عديدة منها الشيوعية . وقد بدأ روايته « رحلة نحو أطراف الليل » بهذه العبارات . « السفر - وهو شيء مفيد للفساية - الحقيقي هو سفر الخيال » . « فإذا كانت الأسفار رحلات متعة . فإن سفرنا الذي يتحصنا هو سفر خيالي محض » .

« فقيه ناسفر من الجبهة إلى الموت . بين الناس والحيلوانات . بين المدن والأشياء . كلهم يتخيلون . وفي الرواية خيال . لا يمكن أن يُدرج قط » وهو خيال يمكن للبشر ممارسته ، ويمكن أن نلقه باعتبارها .

« حيث يوجد الطرف الآخر من العالم » .

وتسود الأحداث عشية اندلاع الحرب العالمية الأولى .

وتنتهي بعد عشر سنوات من نهاية الحرب . فيجد حصيلت بين فريدنان باردمو وزميله الذي ينس حول استعداده إلى الجيش تطوع للحرب ويوصل وحده إلى الجبهة حيث يلتقي بزميل له يدعى ليون ويفكران معاً في دخول السجن الحر بدلاً من الرحيل إلى الجبهة . إلا أن باردمو يرحل ويعود إلى باريس للقضاء فترة التساهمة . ويلتقي بأمرأة أمريكية تدعى لولا . إلا أن لولة جنون تعصيه فيودع مصحة عقلية ويكون جنونه وبالا عليه . وبعد أن يهجره امرأة أخرى تعرف عليها كانت تعمل حازقة كمنادير للرحيل إلى أفريقيا . إلا أن أحد مصارفه يسرق نقوده ومضاهه فتصادمه انتكاسة المرض مرة أخرى . فيرحل إلى الولايات المتحدة الملائكة لولا التي ما تلبث أن يهجره كي يرى نفسه في أحضان إحدى بنات الليل ويشتر دراسة

الطب . وبعد العديد من التناهب التي يقرر العودة مرة أخرى إلى فرنسا . ويعمل طبيباً في إحدى المستشفيات النفسية . وهناك تطلق عليه إحدى الزيلات الرصاص . ثم تلقى بنفسها في قاع نهر السين . وقد مرت رواية رحلة نحو أطراف الليل بنفس الظروف التي مرت بها روايات عظيمة كثيرة في عام ١٩٣٢ عندما سبيل إلى نشرين رفضها ثم جرب حيلة لدى نشرين آخرين هما جاليمار وينسول فتعشرت الرواية في الأدراج لكن مدير النشر في ديول سرعان ما تنبه إلى قيمتها بعد أن قرأ الفصل الأول منها وبسرعة بنشرها وقد لاقت الرواية استحساناً منقطع النظير وكتب عنها أحد أبرز نقاد تلك الأونة : « كل شيء فيها يلاءم الإحساس متقن مخوف بالذقة الكلاسيكية التي لا حد لها . أنه يتقن موسيقياً التي تتشأ من إدخال لغة الكلام في لغة الكتابة لكنها ليست أبداً للغة المشتركة أو الفرنسية تحت الطابوقة ركب المرو يوجد تحت العبارة الطليقة الكثير من التفتت والصعوبات ولكنها صعوبات الأودر المحسوسة . لقد خلق الأبداع المزييل اليأس بعد أن أصابه الافتخار باستمرار خاصة بعد وزارة ارتعاشاته . وما ارتبط به من لغة حامية سهلة ولكن وراء سبين المتمدن تقليداً

يتمثل في عظمتهم وفريقته فجرد من الأوهام البقية وهو يتعلم حقائق القد » . أما الكاتب للمرحى مارسيل أتيه فيقول حول هذه الرواية « كانت لغتها ثورية بشكل جريء ، وكان يتوحي فيها لغة الضواحي وفترجة المفردات ، وعنف التطير وصبر تلك الآلة المعلاة التي تجرف أسس الوهي العميقة لفتح هذا الاستقبال الخلال » .

وتحدث نقاد آخر أن لغة سبيل باللغة المحسوسة تصنع الضاري ، في أول رحلة . ومن هنا جاءت صيرفته في اختيار كلماته وعله . وتدل هذه الكلمات أن البشرية تعيش داخل مأساتها . تعيش جنونها اليوم وفيه ولكن حتى الكتابة لا يمكنها أن تحمل سلم الخلاص الكتابة يمكنها أن تقرأ الجحشون وتزِيل الغشاوة من العيون التي تعقد أن الخلاص ممكن ، الكتابة يمكنها أن تفقد الحقيقة الوحيدة التي يجب أن تفقد . حقيقة أن نهر الليل يواصل سيره ، حقيقة أن الفجر ليس واقفاً هناك على مرود . حقيقة أن الفكر الإنسان ليس لحظة استثنائية عابرة . بل هو منظومة فخر متواضعة » .

والطريف أن هذه الرواية التي ناطحت أعظم روايات القرن العشرين . كانت ذاتها سيرة لحظ فيعد المعلومات التي لاقها عند النشر تجاهلتها أكاديمية جوتكور وعاملتها بإزدراء ولم تنس عام الصدور ١٩٣٧ منحت الجائزة لكتاب آخر هو روزان من رواية أقل أهمية أما في السبينا فقد تعثرت كثيراً ورغم المحاولات المبدئية لتقديدها إلا أن حظاً هراً يلاحظها ورغم أن المخرج الإيطالي سرجيو ليون قد أعلن دوماً أن حلم حياته أن يقوم بإخراجها إلا أنه راح إلى اللام الأسباجيوق وظلل يردد أمسيته فقط أما في المسرح فلم تكن أسعد حظاً حيث عرضت في مارس ١٩٨٦ على خشبة للمسرح بيلرس دون أن تحق النجاح المأمول وهذا هو حال الأدب العظيم .

ماديلين شابلاين ؟

الرومانسية

علاج فتات المنفى

مثل الكتابة الفرنسية ماديلين : شابلاين نموذجاً للكتاب الأديب المعاصر الذين مارسوا الأدب والمصاحفة معاً . فاستأفوا كاديه من الشهرة التي تسببها المصاحفة لهم ولكنهم أصبوا بضرر بالغ وهم يعانون ليقاع لسوريم يتغير ويصعب بلغة تقريية الأسلوب الضخم . ومع ذلك فهؤلاء الأديباء موجودون دائماً على الساحة يكتبون المقالات ويعقدون المحاورات ويصدون يشرون كتباً يمدون من يكتب عنهم ويرزهم فوق الصفحات الأدبية حتى وأن كانت كتبهم أقل أهمية ولا مانع من ترشيح هذه الكتب لنيل الجوائز الأدبية . بل والدعوة إلى انضمام كتابها إلى عضوية الأكاديميات الكبرى مثلاً حدث مع ماديلين شابلاين وهي عضو في أكاديمية فيينا .

ماديلين إذن هي أحد النماذج أميئة العصر الذين جمعوا في مهمتهم الكثير من التناقضات والأنشطة . فرغم أن الكتابة قد بدأت حياتها الصحفية في عام ١٩٥٣ . إلا أنها نشرت روايتها الأولى في عام ١٩٧٧ . والسؤال هو : أين كانت ماديلين - المولودة عام ١٩٣٥ - طول هذه السنوات . هل كانت تفتي الكتابة التي ظلت كانت بلا حراك سنوات طويلة ، فانفتحت فجأة مبدعة تروي لنا قصص حياتها العاطفية والنفسية في مجموعة الروايات الملاحقة التي أصدرها منذ ذلك الحين ؟ أم أنها وجدت

• سبيل •



في رواياتها « صرخت عالية »
تحاول إصداحه أحياه مدح
بولفاري ، كي تعيش في القرن
المشرين وتقول إنه لو عاشت
مدام بولفاري عصرنا لاستقلت
القطار إلى باريس ونهبت إلى
عيادة الدكتور لكان التنسية
ولا استطاعت أن تنفي من خلال
عشرين جلسة ، تبوح فيها
للطبيب بكل أسرارها ومعاتنها .
وفي النهاية تعود إلى منزلها مرة
أخرى وقد خلصت من كل هذه
الوسوس .

مدام بولفاري هنا تسلم
ماريس . شابة صغيرة . تعيش
في عصر من السهل على الأزواج
أن يتصلوا . لذا فإن الحياة أمر
غير وارد . فاصبح الأبناء يتهمون
بإلحاقهم مع فتيان بدلاً من
الجلوس بالقرب من المذلة حيث
كان يجلس الأب فيها قبل . ورغم
التفكير الذي حدث في المجتمع
ولأن البرجوازية الفرنسية ظلت
وفية لثعالبها ومراسيها .

صحيح أن الحليم قل مدحهم .
ولكن لا يزال هناك دوماً مديرة
بيت . واطفال يلعبون بالدميات
وأب مشغول بأعماله وتلميذ
نفقت الأجرة السنوية . ورغم
كل ما حدث في المجتمع . إلا أن
الأفضل للمساكن عند المرأة هي
تلك التي تقع بين المطبخ ورفة
النوم . وقد تصور البعض أن
تملكة المرأة هذه قد تحطمت مع
حلول القرن العشرين . لكن
أبداً ..

ولماريس ابن صغير السن
يتعلم فنون الحرفي بين يدي جوتي
صديقته اسمه . هذه الأم التي
تتعرف على أحد الأبناء هريما من
الملل الرأبئة التي أصابته . أنه رجل من
الذين يمسسون في أذان النساء
بمبارات من طراز : « مارياك في
الكتاب الغلال ؟ » وهريما من
هذه الغلالة الآمنة تتردد ماريس
على عيادة أحد الأطباء الضائنين
كي تتخلص من عقديها النفسية .
فقد هجر زوجها عمله . وتركها
تواجه سراباً ظانها أنها في طريق
الحقيقة .

وحول هذه الرواية تحدثت
جيل بولوفسكي في صحيفة

أن تلك السنوات كانت حالة
كمون إبداعى شرفته ظروف
كثيرة منها اشتغالها الدائم بعدد
حوارات مع مشاهير الأدب
والمجتمع . تقول الكاتبة أنها لم
تكن تضع عينها قط في جيبيها في
للك الأونة عشرين بين صامى
١٩٥٧ و ١٩٦٧ . ولكنها كانت
تأمل العالم الذي حولها . فهذه
هي سنوات المرحلة حيث تعرفت
على أقدرة مارلو ، وجان بول
سارتر ، وهنرى دى مونترلان ،
وسيلين ، وأندريه بريتون ،
وبورويش . لذا فأبداً خرجت من
دوريات التأنسل الخارجى إلى
التأمل الجوانى من خلال رواياتها
الخمس وهي : « صيف بلا
تاريخ » والمشورة عام ١٩٧٢
و « صرخات عالية » ليل
ولنزويج ، عام ١٩٧٦ ، « امرأة
في الليل » عام ١٩٧٨ ، و « رجل
وخنفساء » عام ١٩٨٠ . وغيرها
« منزل السيدة جاد » المشورة
هذا العام . فضلاً عن كتاب آخر
نشرت منه عدة سنوات يحمل
عنوان « أعرف مقطوعة قصيرة »
تضمن مجموعة من الأحاديث مع
عشرات الأبناء مثل فرانسواز
ساجان وديان بول سارتر
وفرانسوا موريال . . .
وإيماناً بتعدد أوجه التشاط
الإبداعى فقد كتبت سادلين
شابال السيناريو للصعيد من
الأفلام الفرنسية منها : « الموت
في مدريد » و « الحقل الفرحش »
الخارج جاك روسيف .

لوتوفيل ليرير : « ليس من المهم
أن تكون المؤلفة أدبية ولها موهبة
جيدة . فهي تتحدث هنا بلغة
غريب الذات والوجود في العالم .
أبداً لغة الحب المحض أو
الحساسية المحروجة . فهذه
لواضع المكررة تعطي صير هذا
القلم صوتاً جديداً . وهو نوع
من المزروعات القصيرة . كما هو
حال ماء النبع الذي امتد طويلاً
تحت الأرض ، وكسلحك الحن
شاعر يثير سروره البكاء ، ليس
الأمر بالغ الأهمية ، لأن هذه المرأة
يمكن أن تكون ذات هويات غير
محددة . ولكن من الذي يعرف
الكتابة بلغة الجميع ، أنه ذلك
الذي تفوقت كتابته بالثقافة
والمعرفة والاصطلاحات
اليومية ، لأن الأمر أشبه بمنزل
مفتوح للجميع . حيث يدعى
القرى كصديق . إلى درجة أن
هذه المنزل يصبح قبلة كل
إنسان ..

وقد جاءت روايتها الثالثة
« امرأة في الليل » شأن الكثير من
إبداع إديا المصير القرب إلى
السيرة الذاتية . لذا فإن الرواية
كانت أقرب إلى القائل منه إلى
الرواية . وهنا قسمت الكاتبة
حياتها إلى ثلاث مراحل محددة .
بين كل منها فاصل نفسى معين .
وتسمى كل مرحلة منها بسمات
معينة . تبدأ المرحلة الأولى عام
١٩٥٣ . وفيها عاشت صاحبها
مرحلة المشق الجوفى . امرأة
تريد الحياة بشوق . وتتوق إليها
حتى الموت . وتجزئها فكرة
عظيمة من الرجل . تقسم
بجنون إلى حد قد لا يكون فيه
ما يستأهل كل هذا الأطوار .
وترى مادلين أن هذه المرحلة
كانت أولى الخطوات نحو الليل
الكثير .

أما المرحلة الثانية فيها طلق
أبوابها والديها . كم كان يخفى فيها
قبل يشكل دورى ويترك الطفلة
وهي لا تزال في السابعة من
عمرها . في وسط نسائى
لا يمارس أعضائه سوى الغد
تجاه الآخرين . ولكنه قد عظم
صفوف . وهكذا تنمو أعضائه
الفتاة الصغيرة فتنبأ إقدامها من
المشاركة إلى الثانية عشر والرابعة

عشر والخامسة عشر وهي توجه
إلى نفسها أسئلة صغيرة ذات
دلالات لا تنهسى . من أنا
حقيقة . وما هي السعادة ؟ يظهر
حياتها شاب يسمى يحاول التقرب
إليها . تعرف أن الحب الجسدى
هو قمة اللامبالاة . وأنه لا يمكن
أن يمثل الحل لكل ما يشغل
الحيرة . وهكذا تستمر سنوات
الليل .

وتطلق الكاتبة على المرحلة
الثالثة بغياب الأيام السنة .
الغياب هنا هو رحيل الأب الذي
لم يعط جواباً لكل الأسئلة
المطروحة . فهذا الرجل ترك
الأبنة في قلق دائم . ويقول
كرستيان لوكير في صحيفته
الأوردور أن هذا الكتاب هو
اعتراف بدون ندم وأن لشاه
الماضى يمر على طريق أسوأ
بالشاه . وبالنسبة لسادلين
شابال فإن الكتابة تعنى تصفيد
الجراح واستمرار الحياة . رغم
أننا عاجزون عن نقل جميع
العواطف . أو التخلّص من
بعض الأصابع النفسية الخفيفة
التي تحدث لنا . بما يؤثر حولنا
ويثبت السدائد فوق أرض
الليل . لذا فإن لكل السان منا
حديقته السرية وهما هي مادلين
تفتح أبواب حقيقتها .

ويقول كلود موريك حول
هذه الرواية : « تعتبر الكتابة في
الليل وطناً عادداً . كصحيفة
تجلبت مادلين شابال كثيراً من
كتب الآخرين . وهذا هي
تتحدث عن الذين أحببت بهم
خارج عملها الصمغى . وبها
كان كتابها غليلاً على الصيد
الأدى ، فلماذا من الأعتراف
متلها بأن الأب قتيلاً ما يمكن أن
تنفق عليه حين ترويه »

في روايتها « رجل وخنفساء »
تروي الكاتبة جانباً آخر من
حياتها من خلال حكاية إيزابيل .
أسيرة تحلف من الحسد .
ولا تحصل أن يقوم حبيبها بير
بإطلاقها . أنه رجل خان يزيد من
عدد مغاسراته كي يرضى شيئاً
ما في داخله . أو هكذا يقول
لها . لذا فإن شيئاً ما يتغير بين
الأثنين . « أجل . أبا امرأة .
أصبحت بجنونها . حملت حقيقتها

بكلتا دينها . وسارت في شوارع باريس الريمية . ثم تنتابها الرغبة في الصرخ . أو أحداث أي قضية أو إثارة أي قتال عكس أن تثير انتباه الناس ، أنها امرأة لا تخلك سوى أن يكتسب بدووع داخلية حتى لا يراها شخص عداها : و قيل في دوما أن هناك عفا . فكتبت ادعش كاسرأة رفيعة سليمة . واستطعت اميرا أن أنهم أن العنف هو أن يصرخ المرء بأعلى صوته . والواقع أن عطف النساء هو أن ترد للمرأة العطف الواقع عليها . فللأمر دائما عطف انظار الرجل الذي كثيرا ما يسعى لتليل منها . وهالبا ما يلجأ إلى العنف .

أما أحدث رواية للكاتبة فهي « منزل السيدة جناد » فهي من جديد عظم العالم الوردي الذي تعيشه بعض النسوة . يبرهن من الحب والفرور للأزوجة في كل مكان . ويلدو مادلين وأكائيا فتعجب اسم جلدتها كي تنسج تجربتها العاطفية الأولية . فهي تتكلم عن برنار الذي عاش معها عدة أشهر لم يلد أن هوبرا . لقد فسر حلم الرائع الذي طالما حلمته وحدها من أجله . أخبرها قبل أن يذهب أن عليها أن يفرقا لمدة اسبوعين يفكران خلالها في جدوى استئصال علاقتهما . لكنه يلهب بلا صوة . تتصلد : ترى هل لم يحصل الارتباط بها لأنها تكبره في السن ؟ لها امرأة محاصرة مثل مارسيس في صرخات جارية . بين الحاضر والماضي . تلعب مثلها إلى المحلل النفسي وتتبدل في أروكته كي يسمعها تشكو . نحن نعيش عصرنا أصبح الانتماع إلى الآخرين فيه مهنة تتم في عدايات الأطباء .

تقول مادلين في أحد أحاديثها الصحيحة حول هذه الرواية : « لم تسمعه أحد يقول روايات الحب الحزين . وكنا هذا يبدأ بالتجار للائل . ولكن بطي . في النهاية ، تؤمن أن عليها أن تعيش بدون هذه المواقف التي ألها كثيرا . يجب أن تكشف في أحلامها العميقة كي تتعلم اصطاع كل ذي حق حقه . وتقول : أنا أقرب إلى بطة هذه

الرواية . فقد عشت تجربة عاطفية مماثلة . وفيما انقطعت حبال المودة وفسد كل شيء . كما تعلمت تجربة الموت مثلها . وهذا كتبت الكتاب . ومع هذا لا أدعي أنها تجريبي وحدي . فانا لا أعرف كيف صحتها . فالمعاطفة بالنتيجة في تاريخ . ولا يجب أن ترويه لنفسك . بل عليك أن تحكي للآخرين » .

بالنتيجة في هذه رواية بسيطة ففى كل مرة تجد انفسنا امام حكاية مماثلة مع شخص ما وعلينا أن نماره كتابتها كاملة . التجربة هي أننا نعيد تجسيد أحداثها بعد أن تكون قد انتهت تماما . ولكن أن أقول لك أنني اشعر بالقدرة على الكتابة مرة أخرى . فالعاشق هنا أصغر من حبيته . ولكن أن نسمع الرجل يردد : لقد حولتي هذه المرأة إلى ابن ها . فاستمتعت إلى . وعرفت الكثير هي . ومن جسدتي وعطفتي في مستقبل إما أكثر وسوسة هي . وهذا شيء غير عمتل بلز . لملك تعرف أنني تحلفت من هذا إلى كل الناس الذين هم في الدولة المستمرة . مكروه . يقول بعض الناس بلياسة : لا تفكرى . عليك السفر أو ممارسة شيء آخر . أما أنا فأرى أن علينا أن نكتب هذه التجربة كاملة ومكسلا لعل .

ورغم أن مادلين شايصال عضو في كاتبة فيينا النسوية إلا أنها تقول : « ولست لأؤمن بالنسوية . فانا لم تربط قط بأي حركة نظائية لممارسة مفايم أو رجعت هذا العالم الميز للكل انتمى إليه حالاً نسبياً . غاب عنه الآباء والرجال . عالم نحاول أن نجربه فكل الأمكان . وأن يربح من ماني . لم تسمعه أحد يقول لك يوماً : « من نفسك لا تمزح . فهذا امر غير عمتل بالنتيجة لي . وهكذا فنحن مع مردود الزمن نصبح صورة شبيهة بمانهاتن . لهذا تنتابني الرغبة في بعض الأحيان أن انهب إلى الآخرين »

مجلة ١٥ مارس ١٩٨٧

تتناول ظاهرة ثقافة الأقدام السوداء وذلك من خلال مقال كتبه الروائية المعروفة ماري كارولين تحت عنوان « وجهة نظري حول ثقافة الأقدام السوداء » . بالإضافة إلى مقالات أخرى واستطلاعات ومعرض كتب حول نفس الموضوع . وماري كارولين هي أستاذة اللغة الفرنسية في جامعة الجزائر . ولم فرنسية انفصلت عن أبيها وسمت فطر الأمكان أن تمحو كل إحساس ابنتها العربي . وأن تدعها للمعيشة في فرنسا . ومع ذلك فلم تنسج الأم الفرنسية في أن تقتل الأساس العربي عند ابنتها . وقد جعلت الجزائر جنة صاعدة في كل رواياتها المدرجة سميت أنها بقناة الجزائر . تقول في مقالها :

« منذ ملايين السنين . يذبح النوع البشري في الكلفة . ويقتل الأحداث ويصوغ الجمل العنصرية سواء الكونية أم السموعة . وقد أبدع البشر أبا حبريا فيه من أفكارهم وبهرهم الدينية وتوارثهم وجغرافيتهم . الدنيا هو : هل أنتج أبناء الأقدام السوداء نفسيتهم المحددة ؟ بل هل هناك ما يسمى بأبواب الأقدام السوداء .

وكي نتردد هل هذا السؤال يجب أولاً أن نقرأ . ونسمع . ونسندو بكل التصور التي أبداها هؤلاء الذين ولدوا وتربوا في شمال إفريقيا . ورغم أن جسدوهم وأصوغهم لا تنتمي بالكلية إلى هذه الأرض . أنا أعرف كل هذه التصورات . ولا أعرف كل ما طفا على السطح من كلمات وصفحت لسنوات بعد أخرى . ولكني - أنا - أحد أبناء هذه الأقدام السوداء . لقد ولدت بالجزائر في أسرة القانت هناك منذ عام ١٨٣٦ . لذا فإن اسمائي هناك . وصوفي هي الجزائرية .

« وقد أصابني الكثير من الألم لتلك الاختلافات التي يعاني منها أقران في ثقافتهم التي تنتمي في المقام الأول إلى البحر المتوسط . فهذه الثقافة تميل إلى الميول والترحابعية بصفة خاصة . لهم

١٩٨٧
١٩٨٧

في إطار احتفال الجزائر بمرور ربع قرن على تحريرها . اعتمدت الصحف والمجلات الأدبية الفرنسية بدراسة ظاهرة ثقافية هامة عرفت « بثقافة الأقدام السوداء » وهي تعني بشكل عام ثقافة للمستمر الذي يذبح أبناء شعبه . وليس فقط يعيشه للمستمر في الدولة المستمرة . كما يحاول صيغ الأرض الذي يحتلها ثقافته الوطنية وأن يسعى قدر الامكان إلى هو وطعن ما يتعلق بالثقافة الوطنية للبلد المستعمرة . فتكون ثقافته هي الأولى . يتعلم أبناء البلاد لغة المستمر . ويفكرون فلي طريقتيه . ولي مقبلة المحدث الخاص من مجلة ستوريا الصادر في يونيو للماضي عن « الجزائر منذ عام ١٨٣٠ إلى عام ١٩٨٧ » أكد رجس تحرير المجلة أن ثقافة الأقدام السوداء لم توجد في عصرنا الحاضر في الجزائر وحدها . بل وجدت في مناطق عديدة من العالم . منها إسرائيل التي سمت إلى أصالة الثقافة اليهودية هي ثقافة العرب وإحياه لغتها العربية على حساب اللغة العربية . وكذلك جنوب أفريقيا . والولايات المتحدة الأمريكية وأستراليا . وقد خصصت جريدة لوفيلجارو . لمطحاها الأخير الصادر في ٢٧ يونيو الماضي

هو رابطة الدم - الدم الذي يتساقط في العروق وتتوزع من الأيادي (ليس ذلك الذي يتساقط من جروحنا وليس ما يسمى بدم الشرف أو الانقسام ودم العلوية) . أنه نفس الدم الذي نجده في تونس أو نابولي أو ساراسيليا أو الجزائر . فالتساوي يتعاملون - على ضيق البحر - بنفس الكلمات حول الحب والكراهية .

و لم تكن بلادنا هي وطننا . كنا نتكلم لغة جاءت من مسافة بعيدة . من ناحية أخرى فهناك الكثير منا لم يرسل قط إلى الطرف الآخر . فهذا هو وطننا . لذا فإن لغتنا كانت تطلقها بلهجات مختلفة . كسل على طريقته . ورغم جلدورها اللاتينية إلا أنك يمكن أن تسمع الجملة اللاتينية بطرائق مختلفة : عندما يتنطق الدخان الأبيض من المدخنة . تتساوون هل سترحل السفينة .

لا . لم يكن وطننا أبداً بلداً لنا . لم تكن جغرافية فرنسا هي جغرافيتنا أو تاريخنا . وكان أترانتا يتصنعون بعيون زرقاء وشعر أشقر . ما مجمل الأطفال يمشرون بعينية الأشكال أمام أعينهم . كانت مثلنا تنتمي إليها . وكان وجودنا هامشياً . لذا فقد قام أصحاب الأقدام السوداء بكتابة تساريفهم وجغرافيتهم كي يصوروا هذا الواقع الذي عاشوه . ولذا انتهى القول إلى هذا الآن . فلم تكن الملة واثنين وثلاثين عاماً التي قضيناها هناك مثل تاريخ كل البشر .

وتقول ماري كاريديتال (ان جدنا عندما كانت تقص عليها حكايات طفولتها و تحلبت أنها كانت تعيش في قصص الغرب الأمريكي بجبايتها واسلمها ويتناقضها ومضاربها عبر الصحراء . وكان الجزائريين يمشون حمر يعملون ببطء . ويسمرون حفاة فوق الأرض الواسعة التي يقومون بزراعتها . وكما دخل الإسلام الجزائر . دخلت الأقدام السوداء . واعتقد أن جان بلجي كان أفضل من يروي هذه الحكايات حول ملكة مزعومة . القاطنة صغيرة يام

فيها العامل واقفا . ويستعين بالله لمواجهة أصعب الأرض يتنا يقف رجل الاستعمار في الفتاة الظليل يحسني الحشر .

وتقول الكاتبة أن أول كاتب تحدث عن ظاهرة الأقدام السوداء هو القديس أوغستين الذي عاش في القرن الرابع الميلادي . وفي « الاعتراضات » تكلم عن الفضائح الصليبية التي يسلكها المستعمر وهو يمارس اغتصابه لأصحاب الأرض الحقيقيين . أما أشهر الأدياء الذين يتهمون إلى هذه الثقافة في الجزائر فهناك جبل روي ، وإيكوتويل روبليس صاحب المسرحية الشهيرة « ثمن الحرية » والمير كامي ، وشاتال شوالف . جيكا أتالي وبرنار هنري ليفي . وهيلين سيكزويس . وتري أن حودة أصحاب الأقدام السوداء إلى فرنسا عام ١٩٦٢ قد غيرت أشياء كثيرة . فقد رأوا فرنسا تختلف عن التي سمعوا عنها . ووجدوا أنفسهم في قصاص وطني . قد يؤيد المرء سياسة فرنسا لكنه لا يتبنى إلهيا كثيرا .

وتري الكاتبة أن الأدب الاستعماري الذي يصدح إلى احتلال الأراضي بالقوة يختلف عن أدب الأقدام السوداء . وتحت مظلما قاتلة : بالنبذة في . فقد اعطى المجاعة والأم الحرب في الجزائر القوة السياسية . واكتسبت القوة بصفة عامة . ومنحتي فكرة الذي لا يبرح قط . وهو أن أكتب دوماً .

وفي الاستطلاع الذي أجراه ملحن لوجيانو والأدب حول « ماذا تعني الأقدام السوداء بالنسبة لي » تحدث العديد من الأدياء الذين يتهمون إلى هذه الثقافة . فقال جبل روي مثلا : « بالنسبة لي أرتبط بحرب الجزائر التي أصبحت الآن أحد مواضيع الماضي . والأقدام السوداء تعني بالنسبة لي النساء مثل أبي واتي لويز ونيات المم . كما أنها تعني الشمس وحج العمل الذي كان مبشاً للمساعدة والهجرة . ويقول ان شعب الأقدام السوداء يمسك للسلام والعمل والفد والموت .

واعتقد انهم كانوا محاربين لم يملوا الهزيمة قط . وأنا أفرهم جيدا . واحبهم كما هم . لأنني منهم . »

ويقول فرديك موسون كلمة « قدم سوداء ظهرت لأول مرة عام ١٩٥٦ في مجلة الكيسريس حين كان الوضع مضادا للجزائر الفرنسية . وذلك على غرار الزواج الأسريكيين . أو كما تسميهم ترسيو الجزائر . واعتقد أن بعضهم قد تجاوز هذا الآن . وقد نبعت التسمية من اسطورة يونانية تدور حول هيراكليس الذي وطأ أرض آسيا فاستمرها أن كان قديمه أكثر كبير من أقدام الأسبوسيين الصغيرة . »

ويتحدث النديرة حليمي قائلا ان « تغير القدم السوداء بالنسبة لي مثل ثوبا من النعمة والحمة وبهجة الحياة . فقد ولدت في تونس وأنا بالغ الاثنان هذا حين غفلت الحنين بذكرتي الجو الجليل والشواطيء المفتوحة . »

وبهذه المناسبة صدر كتابان . يحمل الأول عنوان « مذكرات الأقدام السوداء منذ عام ١٨٣٠ وحتى الآن » للكاتبة جويل هوروي . ويحمل الثاني عنوان « السافلة رقم ١٣ » لجسك روسو . وفي الكتب الأولى تحدث المؤلف عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية والثقافية لأصحاب الأقدام السوداء منذ غزو الجزائر حتى حرب التحرير . والبطولات النفسية التي أصابها عندما أجبرت جم السفن بعيدة عن شواطئها الجزائر .

وفي العدد الخاص من مجلة « سوريا » حول هذا الموضوع كتبت دوميتك كير مثلا تحت عنوان « الأقدام السوداء تحت الشاة » وتحدث فيه عن ثلاثة الخرج الكسندر اركاني الذي يتنى إلى هذه الثقافة . فهو فرنسي من مواليد الجزائر عام ١٩٥١ . قدم للسبينا لثلاثية فليمية حول هذه الظاهرة هي على التوالي : « ضربة خط » عام ١٩٧٩ ، « العصف الأكبر » عام ١٩٨١ . و « المهرجان الكبير »

عام ١٩٨٣ . وتقول الكاتبة ان اركاني مثل العديد من أبناء هذه الثقافة يحمل غزقة في داخله منذ ربيع قرن مضى . فهو لا يتنى قط بلد طفولته . لأنه ليس من السهل التخلص من هذه الجذور لأنها أكثر قوة من أن نتخلصها . ورغم هذا التباين فإنه شخص ينجز من التصديق والمرارة . فقد استطاع - من خلال السبينا - أن يطرد كل اشباح الماضي . وقام بتجسيد كل مشاعره في صور حية بكاميرا مشاهدة على صند الحس التاريخي . ولقد تحدث اركاني عن فيلمه الأول بأنه أخرجه من داخله الحاجة للتعبير . ورغبة في تحويل احاسيسه إلى صور . ثم أصبحت هذه الصور رمزا للحنون والمعرفة ولكل مدارك أصحاب الأقدام السوداء لدى كل أسرة من الأقدام السوداء مشغرات الحكايات التي ترطب في قصها .

ويقول اركاني أنه كثيرا ما يعود إلى الجزائر لا سباب تتعلق بالعمل . ويرى أنه لا توجد اختلافات كبيرة بين جزائر طفولته والجزائر المعاصرة . ففي كل مرة يشاهد نفس الديكور . نفس البيوت البيضاء والأمواج الزرقاء في بحر لن يلفظ زرقته أبدا . أما القارب الفرنسية فهي لم تتغير قط « لم نود أمي - المولودة في الجزائر - أن تتعلم شيئا طوال عشرين عاماً يتعلق بالعودة إلى الوراء . ومنذ حين لحقت عليها أن تذهب للزيارة . وعندما فعلت لم تدم أبدا . فقد كانت زائرة لثمة . قابلت بعض صديقاتها اللدائى واسترجعت معهن ذكريات الطفولة والشباب . »

« لقد ظل كل شيء في ذاكرتها عن الجزائر غفورا حتى في تلك الأشياء تماما من ذكريات سيئة . وإذا داعيت الماضي . تسوف يملأها الحنين أن تعود لتعيش في الجزائر . »

المحقق الأدب للفيجارو ٢١ يونيو ١٩٨٧

عيوب ترجمة معاني القرآن الكريم

جسني عبد الوهاب

الوحدة بين اللغة والمعنى

.. هناك جانبين لأي عمل علمي كان أو أدبي، هما الشكل والمضمون، أو ما يسمى بالعالم أو المحتوى، فالشكل أو القالب هو الوعاء الذي يصب فيه هذا العمل، أما المضمون أو المحتوى، فهو العمل ذاته بما تتضمنه من معان وأفكار، وهذا الفهم الذي تم التماثل عليه في الأساطير العلمية والثقافية، يكون قابلاً للتطبيق عند التصدي لتحليل أي عمل من الأعمال التي هي من إنتاج العقل البشري، أمّا عندما يكون الموضوع متعلقاً بتنزيل سماوي.

مثل القرآن الكريم، فإن الأمر يختلف تماماً، إذ أنه لا يمكن أن نطبق المعايير التي هي من صنع البشر على عمل ليس هو من صنعهم، ومن هنا برز الصعوبة التي يواجهها كل من يقدم على ترجمة أو تفسير معاني القرآن الكريم بلغة أخرى غير اللغة العربية.

.. أمود فاقول، أن معيار «الشكل» هو المضمون لا يمكن تطبيقه على الكتب السماوية بوجه عام والقرآن العظيم بوجه خاص، ذلك أن اللغة، والتي أتت على ألسنة الأنبياء من الشكّل أو القالب في سائر الأعمال الأدبية والفكرية الأخرى، تعتبر جزءاً لا يتجزأ من المعنى أو المضمون في القرآن الكريم، ولا تستطيع الفصل بينهما، بأي حال من الأحوال، وهنا تدخل عنصر آخر من عناصر فهم واستيعاب هذا المعنى أو المضمون وهو «الصوت»، فلا نستطيع للقرآن الكريم عندما ينصب ثلاثة آيات من آياته، إنما يستقبل بسمعه وفكره، بل بقلبه أيضاً مزيجاً من الصوت والمعنى لإنتاجاً معاً في نسق كامل، هو ما نسميه بالنسق القرآني.

أدوات اللغة الأخرى، والتي نقلت إليها معاني القرآن الكريم، وحتى تلك الترجمات التي صرف عنها الدقة اللغوية والأمانة في نقل المعاني القرآنية، لم تستطع أن تأل بالمعاني القرآنية على النحو الذي جاءت به تلك النسخ في القرآن الكريم بلغة البشر، وهذا في حد ذاته أحد جوانب الإعجاز القرآني.

.. ولقد كانت هذه الحقيقة اللغوية الدامغة من الأسباب - إن لم تكن السبب الرئيسي - التي جعلت المستشرقين وغيرهم من علماء اللسانيات (اللغويات) في جامعات أوروبا وأمريكا على وجه الخصوص، يهتمون بالجانب اللغوي في القرآن الكريم إلى حد إدخاله ضمن المتاحج الدراسية اللغوية في تلك الجامعات، وقد توصل هؤلاء الباحثون والدارسون إلى عدة حقائق عملية، لغوية، اعتبروها من الأسباب الرئيسية التي تجعل من الصعب التوصل إلى ترجمة واحدة يمكن أن تكون «دقيقة»، أو «كاملة»، أو «قرينة» للقرآن الكريم ولقد أتت في فرصة المشاركة في حلقة دراسية، كان موضوعها «الترجمة القرآنية»، وكانت تلك الحلقة الدراسية في كلية اللغات الحديثة، بجامعة بن بياتر، تحت إشراف أستاذ عربي هو البروفيسور د. محمد صفاء خلوصي.

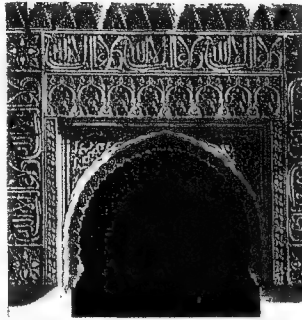
سؤال مهم ظل يتردد، وعلى مدى سنوات طويلة بين مختلف الأساطير اللغوية، والعلمية من عرب وعجم، ذلك السؤال هو: هل يمكن أو ما يمكن ترجمة القرآن الكريم؟ وكان الرد الجاسم على هذا السؤال هو: أنه لا يمكن أن يكون في مقدور أي مترجم مهما كان حصيلاً أن يترجم القرآن الكريم إلى أي لغة أخرى غير اللغة العربية، التي نزل بها خاتم الأنبياء والمرسلين د. محمد بن عبد الله، صلوات الله وسلامه عليه، وعلى آله، وأصحابه آمين.. وذلك لقوله تعالى: «إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون» يوصل، الآية ٢٠، وقوله تعالى: «إنا جعلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون»، الزخرف، الآية ٣٠، وقوله تعالى: «ولو جعلناه قرآناً أعجمياً لقلنا لولا فصلت آياته» فصلت الآية ٤٤٤.

.. ورغم تعدد الترجمات التي صدرت حتى الآن، وتعدد اللغات التي صدرت بها تلك الترجمات، فإنها لا تتحدى كونه ترجمات لمعاني القرآن الكريم، وبدرجات متفاوتة من الدقة، فليست كلها على نفس الدرجة من الأمانة، والمصداقية والقدرة على التمييز بين المعنى المراد في الكتاب العزيز، تلك يرجع إما إلى عدم دقة المترجم الذي تصلى لهذا العمل، أو لقصور في

لذا فإنه إذا ما أريد نقل هذه الرموز ، والأفوات اللغوية العربية التي نزل به القرآن الكريم ، إلى أي لغة أخرى ، ومهما كانت لغة هذا الطفل ، فإنها سوف لا تأني بنفس القوة ، والدلالة اللغوية ، وبإثباتي سوف لا تخفت نفس التأثير ، الذي تحته نفس الآيات الكريمات باللغة الأصلية للقرآن الكريم وهي اللغة العربية ، ولتضرب مثلاً بالقسم الذي ورد في سورة التين ، والزيتون ، التين (١) فإننا إذا قلنا قوة المعنى والتأثير ، اللذين تحتهما الترجمة الإنجليزية By to and a live ، فإننا سوف نتبين على الفور الفارق الكبير بين الإثنين ، ذلك أن الكلمتين « التين » ، و« الزيتون » تصحبان بلا دلالة معنوية ، وإثباتاً لظهور دلالتها المادية ، كذلك تبديوان خاليتان من الشاعرة ، التي حلتا بنا في لغتها الأصلية ، أضف إلى ذلك ما للصوت نفسه من تأثير في الشاعرة .

الجانب الصوتي في القرآن الكريم

.. إن لفظة القرآن ، مشتق من القراءة ، وبالتالي فإن القراءة أمر يرتبط بالأذن والمقل ، ولعلنا نذكر المشاهد التي نعيش بها عند قراءتنا ، أو سمعنا تلاوة من آيات القرآن الكريم ، ومن بين الجوانب التي ناقشناها الباحثون والدارسون اللغويون في الحلقة الدراسية ذلك الجانب الصوتي للقرآن وخاصة نظام المقاصد القرآنية وكذلك التبرعات الصوتية الصوتية في القراءة ، وهذا الجانب الصوتي للقرآن الكريم ، لا يتضح إلا في القراءة ، فليكنس للواصل أو النهايات الصوتية المتشابهة لآيات ، فإنها تظهر أكثر وأكثر في قصار السور ، وما من شك في أن هذا النسق القرآن الفريد ، يعطي للمعنى قوة ودلالة لفظية يميز عن مثله أي ترجمة مهما كانت ، أنظر إلى قوله تعالى : « ومن يعمل مثقال ذرة



الرمزية في الكلمات والحروف

.. يستوى القرآن الكريم ، على كثير من الكلمات ، والحروف الرمزية ، التي لها دلالات خاصة ، اختلف الباحثون في تفسيرها حتى الآن ، فكثر من السور تبدأ بكلمات رمزية ، تتكون من بضعة حروف ، أجهت المفسرون والفقهاء في تحييد معانيها ودلالاتها ، فمثلاً ، نجد في أول سورة البقرة كلمة « ألم » ، البقرة ، والوقف ، والقلعة ، والإدغام بتوحيه بفتح ويدون غنة ، والتخفيف والترقيق .. . ألق ، وهذه الخصائص وإن كانت مرتبطة باللغة ذاتها ، إلا أنها أيضاً تشكل جزءاً لا يتجزأ من المعنى عند قراءة القرآن الكريم ، وكذلك تصدده في هذا النسق القرآن الجديد وتلك لقوله تعالى : « ورتل القرآن تزيلاً » ، التزيلاً (٤) وقول الرسول الكريم ﷺ ، اقرأوا القرآن بلمحون المصرب وأصواتها .

الترجمة الحرفية السطحية للحروف المعينة عن كل ما تضمنته هذه الكلمات العربية من معنى ، وكذلك المفرقة من كل إحساس تثيره الكلمات والحروف العربية .

.. ولا تقتصر الرمزية في القرآن الكريم على الكلمات ، بل هناك أيضاً الحروف التي تتكرر بشكل معين ، في بعض السور ، إقرأ مثلاً قوله تعالى في سورة التيس « قل أعوذ برب التيس ، ملك التيس ، إله التيس ، من شر الوسواس الختاس ، الذي يوسوس في صدور الناس ، من الجنة والناس » لتكرار حرف « السين » في جميع الآيات ، وفي معظم الكلمات له دلالة معينة ، إذ أنه يرمز إلى فعل « الوسوسة » الذي يقوم ذلك الشخص الذي يحدث للفعل نفسه وهو « الوسواس الختاس » ، فلم تستطع أقرب الترجمات لغات القرآن الكريم ، أن تنقل هذا التأثير الرمزي لحرف « السين » ، كما جاء في السورة الكريمة ، ولكن أستبدل هذا الحرف بحرف إنجليزية أخرى ، غلت من نفس الرمزية ، ونفس التأثير اللذين يجدها الأصل العربي ، وهي حروف « ام » ، و« أي » ، وإن التي تكررت بتكرار الكلمة MEEN في الترجمة الإنجليزية ..

.. وهكذا فإنه على الرغم من أن ترجمة معاني القرآن الكريم إلى اللغات الأخرى ، تتميز بضرورة ملحة بغير التحذير باللغة العربية حتى يسهل عليهم فهم تعاليم الإسلام ومبادئه ، فلا بد لمن يتصدى لتل هذا العمل ، أولاً ، أن يكون على درجة عالية من فهم تعاليم الإسلام وأحكامه ، وثانياً ، أن يكون لديه المام تام بقواعد اللغتين : العربية وهي (اللغة الأصل) واللغة الأخرى التي ينقل إليها وهي (اللغة الهدف) ◆

الحياة الأوربية من خلال النموذج الفرنسي، وتظهر هذه الأندجوبة بالإضافة إلى شيكة من الصلاحيات الاستثنائية في الأفلام المغربية، باعتبارها السبب الرئيس لصفة اليأس والتشتت والضياع، التي تطغى حياة المرأة المغربية، والحلابة التي يقدمها المخرجون المغاربة بهذا الصدد، هي أن مسطح الجميع المغربي هو الذي يتحرك ويتغير، ولكن معقه وبنيت لم يسهل التغيير. ولهذا لن يكون مستغرباً أن جميع الأفلام المغربية تقدم نماذج لتسوية تعيش حياة ومصائر متشابهة.

ففي الفيلم «ابن السبيل» ١٩٨١، لمحمد عبد الرحمن التازي، يلقى مجموعة من الشباب من سيدي بومع من صروح الشوارع بقصة بعد أن اعتادوا عليها، ويعد عليها «عل» بطل الفيلم وتصيح صديقه، ولكنه لا يلقى منها بسبب تاريخها الذي يعرف على الأقل جزءاً منه ويتعامل بسبب مشاكل عيلة واجهها الهروب إلى أسبانيا ولكنه يخلد في ذلك.

ويعد مصطفى الدرقاوي في فيلمه «أيام شهر زاهد الجبل» ١٩٨٢، صياغة أسطورة شهر زاد في تلك ليلة وليلة، فيبطله فيلمه اسمها «نصية» أما في الملهى الليلي الذي تعمل فيه كمطربة فاسمها هو شهر زاد وصيحتها خارج صحنها الليلي - المرأة بالأضواء والأفان - في حالة اليأس والتشتت، فهي قد اضطرت للعمل كمطربة بعد أن اختصها مديرها في البنك الذي كانت تعمل فيه، ولما لينة بنون زواج شرمي، وكل ذلك إضافة إلى صراعها في الملهى يجعلها مروضة من عائلتها.

ومن الثلاث للاثبات بعد كل ما سبق، أن الأفلام الروائية المغربية، لم تقدم أي نموذج إيجابي للمرأة بعد أن ولو لتعطيها السلي الدائم المحصور فيها

مجلة العربي - العدد ٣٤٤ - يوليو ١٩٨٧

● تهشيم الواقع بالسخرية

للمخرج [نيل كلو] مولوج خاص في السينما المغربية، فقد استطاع الخفي في مفاصله السينمائية رغم الظروف المادية الضيقة التي يعمل فيها - فأن المخرجين المغاربة الآخرين - إذ استطاع إنتاج أربعة أفلام هي «الفتوش» ١٩٧٨، «الحاكم العام» ١٩٨٠، «إبراهيم ياسين» ١٩٨٢، و«ميتى الروح» ١٩٨٤.

وهو يلخص فلسفته السينمائية بالقول: أن السخرية هي الطريقة الوحيدة للتعامل مع هذا العالم المتعد وغير المفهوم، والزائر بالمتناقضات.

● المرأة المغربية: الحريم والضحية

كانت المرأة المغربية أحد المحاور - أو المحور الأساسي - للمخرجين الأفلام المغربية، وهو ما يعكس الاهتمام التشبيد للسينمائيين المغاربة بواقع المرأة في بلادهم، التي لم تظهر يعنى بمحدث حاسم في تاريخ المغرب هو الاستقلال.

فقد تعلمت السينما المغربية مع امرأة لا تزال تعيش، وتعد من طلبة أكل وتقاليد، وتمتد لقرون ماضية، بجوازات الاقتطاع إلى أقصى حد، حتى لقد وقم

وبعقاب هذه الأفلام الروائية التي اتسمت ببداية واضحة في صياغتها السينمائية وتعاملها مع تقنيات الفن السابع، جاء فيلم «وشمة» للمخرج [محمد بنان] عام ١٩٧١ ليشكل نقلة نوعية بالمقارنة مع الأفلام التي سبقت. ففي هذا الفيلم يتم - بنان - في المقام تركية الأسرة العربية التي تنهج على سلطة أبوية مطلقة، وهو يتوسع في ذلك بما يجعل المشاهد يحس أن هم المخرج طيبة السلطة السياسية في العالم العربي.

● مرحلة ١٩٨٠

١٩٨٢ تميزت أفلام هذه المرحلة بالكثير من الملامح المشتركة (القرية - الطفل) - (السنية - الفول). يتمتع هذه الملامح في اختيار القرية دائماً مقابلة للبراءة والبراءة، حيث يجمعها لم يشوه بعد، وعلاقتها غالية من التصديق وتطعيمها التقليدية. أما الحديثة فهي ذلك الممثل المتوحش، حيث يترك الناس ويضمون في علاقات مضطربة وصراع من أجل البقاء... في هذه المنيعة دائماً يتم التفراس برامة المؤلفين الجدد من القرويين ويظهر ذلك في فيلم «السرب» ١٩٧٩ لأحمد البوعسلى، «حلال حرب القفراء» ١٩٨٢، «أحمد الركاب والوردية» للمخرج مصطفى الحجات.

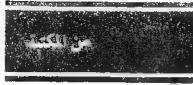
على الرغم من أن أول الأفلام التي صورت بالمغرب يعود تاريخه إلى عام ١٩٩٧ م، إذ يتضمن فهرس التراث إشارة إلى شريط «تجزئة» في ذلك العام، وليس لسوبر، وعنوانه «الفراس المغربي»، فإن المغرب يمتلك الآن رصيداً سينمائياً لا يهمل سوى أقل من سبعمين عاماً روائياً.

أن أول الأفلام المغربية التي أنتجتها مخرجون وممثلون، وتلقون ويمثلون مغاربة، وتتداول مواضيع مستقلة من الواقع المغربي، قد ظهرت عام ١٩٦٨ م، أي بعد مرور أكثر من عشر سنوات على استقلال المغرب في ١٩٥٦، وأكثر من سبعمين عاماً على تصوير «لويس لومير» للشرطة والفراس المغربي.

● أولاً مرحلة ١٩٦٨

١٩٨٠ شهد عام ١٩٨٦ ولادة فيلمين هما «عندما يتم التمثيل» لعبد العزيز الرضائي والمغرب بنان، و«الحسنة كشاح» لأحمد الحسناوي وعبد التازي.

يتعرض الفيلم الأول إلى مشاكل تحدث بين كينيتي في جنوب المغرب، بينما الشريط الثاني قصة شاب يغادر قريته نحو مدينة هي الدار البيضاء، حيث تصبح حياته فيها مفسدة متصلة.



في البراعة الجذرية كتاب : إيهاب حسن

البطل المضاد في الأدب المعاصر عرض ومناقشة : إبراهيم فتحى

إن موضوعات الضحية -
التضحية للغرب - فُتِرت إلى
مركز الأدب والعالم لذلك أصبح
التضحية وأصبحت بتاريخ المعاناة
يشكلان الاستجابة : المعاصرة ،
لأحداث عصرنا الكثيفة
وتطوراتها المفجرة ، عند كثير من
الأفراد

التجربة التاريخية

يلهب بعض الكتاب إلى أن
تصوير شارل شابلن للإنسان
جالسا على حازوق وسط ترسين
لم يمد مجازا بل واقعا يوميا في
البلاد المتطورة إنه واقع الانتظام
الآلى للإنسان بطاقته الشيطانية ،
وهو يتجه نحو ميكنة العمليات
الفكرية والمعاطفية للإنسان أى
نحو إلغاء الإنسان . وهناك
يتضام الفرد الذى تنفى بحريته
الإعلانات الرسمية إلى صغر
بلائمة من حيث قدرته على
تشكيل الأحداث أو تفسير أى
شئ فالجالس العام تسيطر عليه
أقلية عالية التكشاد تتحكم في
الألة الاقتصادية والسياسية .
ويقدم جورج أورويل صورة
للمستقبل تتخيل ناعا ضحيا قد
طبع قلبه والحذائي ، على ملاح
وجه د إنسان . . إلى الأبد .

فالملع من التاريخ أو كابوسه
أصبح موقفا حديشا عند النزعة
المدنية للحاضرة . والصارها
يقولون إن جنة عدن بعيدة جدا
ودانسا وليس المجتمع الأثنى
السعيد قريبا منا . لذلك صار
الحرس السائد هو حس الكارثة
حس الجبانة والظوفان في
اللحظة الحاضرة وهو حس

فالجانب من الأدب الذى كان
تميرا عن الذات نجده مع البطل
المضاد وقد أصبح تميرا مضادا
بدعوى قطع الصلة بالقواعد
التقليدية والأعراف المقررة
والبحث عن طرق طازجة في
النظر إلى وضع الإنسان ودوره .
○ لذلك جاء التركيز في
تصوير الشخصية - إن كان شئ
عنى طراز كمفهوم الشخصية
ما يزال محظوظا بقلية منه - على
وسائل المحاكاة المرئية للأشكال
والأدوات السابقة ولقائها وتفضيها
والسخرة منها .

فالفتنة الفنية المنتشرة لتصوير
البطل المضاد هي تقنية طرح
ما هو ثابت للنتول الرافض ،
ولقيه رأسا على عقب وظهرا
لظن يهدف لإحداث صدمة ما .
فهو أيضا تقنية مضادة . فمع
تغير علاقة البطل بالعالم يتغير
شكل النص .

أما الآن فالكثرة الغالبة من
سكان الروايات والقصص
تتسب إلى ما يسمى بالبطل
المضاد . وتثير التسمية إلى نقص
الشخصية القصصية التي كنا
نتعاطف معها إلى أن كان حديث
يحتج الإخفاق والضياع .
وتطبيق هذه التسمية على
جميع مهترى من الضحايا في
الحل الأول مخرجين بلهاء أو
مصطنعى بلاهة ، مفرى جرائم
بدون مغامر الجريمة شواء
ومشوهين ، ولا تمييز وكباش
فداء ، ومتزدين بلا قضية .
ومترى البطل المضاد في صنتوق
أثيق للخدمة باعتباره مجال الحيوى
أو ستره مطوون الزمام طليقا من
كل معيار كميائوم .

ثورة البطل المضاد
تؤكد القصة الساتمة . أن
الأدب في الماضي كان حائلا
بأبطال عتيق الطراز قادين على
القيام بالأنصال البطولية أو
ارتكابها . فالبطل كان كما يقال
جسورا قويا ذكيا عطرنا مصنوعا
من نسج ميتين . ولكن النظرة
المدققة تطرح ذلك للنتول
بالنسبة إلى العصر الحديث على
الأقل ، فلم تكن هناك كمية
كبيرة من الأبطال الذين يصنعون
مجانر البطولة ذات النوع الجيد
إلا في أروا الأعمال الأدبية أو شبه
الأدبية . وقد نجد عزاء في
ملاحظة سديدة توضح أن
الشخصيات الرئيسية في
الروايات والقصص القصيرة إن
لم تكن توحى دالبا بالفضيلة
والجيد فقد كانت على أقل تقدير
تتملك ملامح ذاتية محددة ولها
تماسك ما وقابلة للتطور وتستطيع
العمل .

بسرعة الروال والعريضة ،
بعد للأفلام الإنسانية طراز
مستر في الزمان يحكى العرف
عظم ، فإم معنى " الحبكة " ،
القصة إذا كانت الأحداث يحكى
أن تسير إلى الاتجاه المضاد ، وإذا
كان " الفصل " القسري بلا
" نهاية " ، وسامعى الطريقة
التقليدية في تصوير " بطل " ليس
في احتجابه إلا صيغة قوانين كونية
(رواية حبشية فوارية فوارية
ساحقة) ولا ينكأ على سيطرة
في عصره في العدا " وعلى هذا
الحرم ما يلقى بعد أن أصبح
المصر مارقاً لا يدفع الإنسان إلى
النظر إلى الوراء أو إلى الأمام ؟
تبلى الحلقة الخاضعة بحالها
للتصور ، وبقى الانسحاب إلى
داخل الذات وهكذا تم
الانتقال من الرواية الواقعية إلى
رواية الأمواج والبرجمات الداتية
الخمجة ، فحياة الأمل في الحياة
كما نلاحظها ونفهمها وإلى
خوفك كل البطل وإلى صنع عاد
داخلي للإنسان حيث الذات
منقسمة على نفسها مصنوعة من
أنفسها متنافرة متناقضة .
وتستحوال الذات الباطنية
المتروكة على ملأها الخاصة
واكتشافها ، وهي ملاحق مراهقة
لكن تجدك في الروايات
والعبدانية ، الحياة الذاتية المجددة
ذات المركز أو الوحدة أو التكامل
بل الذات الحقيقية الذاتية في
" حالات " متباينة تاريخ البطل
المضاد ، هو سجل تراجع
وانسحاب ، وهو تاريخ الوعى
الغريب الإنسان الماهل السحوق
منفس .

ويعرف أيضا وهو بصير بآياته ،
أنه ما من هدف يوحى إليه انتقامه
وحشرة دوستو يفسكى لا تبقى
ذاتيتها إلا حينما ترغم نفسها على
الاستخدام الحزى الشائن
بضابط متفطرس لا يكاد يعرف
أنها موجودة الشيء المهم
هو أنها تفرض على هذا الضابط
الإعتراف بوجودها فهذه هي
نخبة ١١

وإلى نفس الفصيلة ينتمي
«ليوبولد بلوم» بطل جويس
المضاد، فالإنكمنش في أبعاد
شخصية البطل أكثر وصوحا.
وقد دفع بملامحه أكثر فأكثر تحت
الأرض إلى عالم النازية
التحليل. فالإهانة والوحدة
والذل هي معارف الدائمون في
لوحة التاريخ المعاصر لوحة
الغضب والنفوس إنه أوديسوس

أضاف يشر الصحريه وداعية
حلاص ميتدل . هو كل إنسان
ولا أحد سكة سردين صغيره في
آخر صف من اللعبة كما نجد
كافكا يقدم حشرته الإنسانية
للمحاكمة الدائمة ويصدر عليها
الحكم بالإدانة ضحية قوى
لا تعرف هواده فينبلا دلة .
هنا نتفحسب لا أعرف أكثر
من ذلك سفتيت تدفعها الريح
التي عيب من أعظم فجاس

صدر حديثاً

فؤاد دواره :

الكاثوليك يبحثون عن خلاص
إيمان شامل كثيف قد لا يتفق مع
الفهم السائد للمسيحية فهؤلاء
الكتاب يصورون حلول اللغة
بكل تعقيداته واختلافاته ، ولى
برايتون روك مثلا جرئين يقضى
الكتاب آثار اللغة باعتبارها تجلها
يشير الروح للرحمة ، وعندهم
جميعا لن يطعم الشهد الحاضر
إلا للضياء .

ويقول تشارلز جليكسبرج
Charles Ghicksberg
: السذات في الأدب الحديث
The self in Modern
Literature

إن الأدب الحديث يواجه
متحدرا فهو يهيك في تصوير
ذات يبدو أنها فقدت واليعضا
تفقد علما غريبا معاديا لتتسحب
داخلها . ولهمك السذات في
مونولوج لا يتقطع ونفس بأنها
وحيدة غاما وتتلم في النهاية
ألا تتق في سدر كتابها الحسية
وأفكارها والشفة السى
تستملها . . ولا في ذاتها .
فالبطل المضاد لا يستطيع أن
يخضع أى يقن لأنه قد ولد من
المباشرة الذاتية إنه غيب . .
ذات قد جردت من واقعتها
ولا يستطيع أن يقول و أنا ، بآى
قدر من الاعتدال التلقائى . فما
أكثر الطرق الغريبة في اختلافاها
التي يترك بها و الأنا ، كذلك
نفسه كموضوع البطل المضاد ،
وعى زائف يأسفل ، كشكل
للوجود لا يستطيع أن يبرر
نفسه ، ولكن و أنا ، أى ضمير
التكلم يواصل اليقاع في القصص
كضراعة نصوصه لا أكثر . لقد
تحول إلى كثرة ميثيرة من الخالات
والأوضاع لا تريبطها معبا
إلا زحفها وانطوائها . وهذا
الأنا في أفضل الأحوال مخرج
على عالم ظواهر جزئية سطحية
متناثرة بعيد من المشاركة فيها
يتأمل .

ويمكن الصعوبة في تفصيل
شخصية البطل المضاد لا يرجع
إلى أن الإنسان شذية التركيب
ولا يستطيع منظور واحد أن
يصلح لدراسة كل يبرجع إلى
شبه غير مسبوقة في الأدب :
فهذا البطل المضاد لن نجد داخله

حقيقة باقية لذاته يتعين استيعابها
وإن تصل إلى غرض يمكن لوحدة
هذه الذات . فهو إنسان غير
قابل للمعرفة بلا ملامح أساسية
وبلا مركز . وما يصورونه في
القصص لا يتحدى الوعى المتغير
الذى تسيطر عليه تناقضات
لا مهرب منها فلذات وعى يشء
ما يظل إلى الأبد غير قابل
للمعرفة .

ثورة البطل المضاد :

والبطل المضاد في إصلاحه
للغيرة الحسية المؤقتة وإجبال
وهذه : اللحظة قد غفلت
الحركات الثورية وفقا لمزاج
فردى وينضم إلى « إرهامس »
الكتابة « وجر » فرقة الجلوس
معلنا التدمير والصينان على
الشيء وتقضيه . معبرا عن
التحدى « الخصوصى » ويقلم
هزى ميلر متعجبه الهوجين
وقليس « الحديقة العامة
يتسارون بفاتوره والفضائح
وهم يشون الهوبا في الممرات
المجاورة للمؤسسات المرفوضة
ولكنهم لا يتسبون تصيهم من
الدنيا . ويعلن هزى ميلر عن
لرحمة ضائع مباشر للحياة
نفسها ، « فالحياة غالبة جدا
ولا أريد أن أحيأ شيئا ليس من
إلهة في شيء » ويقال عنه حياة
التي يحاصر الحياة في ركن ضيق
ويتجزأ إلى أدن عناصرها ، وإذا
لبت أنها وضعية فهو يرى من
الواجب أن يحصل على كل
ما فيها من وضاعة وأن ينشر
وضاعتها على الملأ ، لذلك
لا يوجه إلا « الفوتوغ » والأسلية
للحياة : الجنس والموت أو
شيطانية القوة السوداء لزيات
المشوشة وكثافة الاستجابة
وانتهك للحرمان .

ولكن نقاد هذه النزعة يقولون
إن بيع الروح للشيطان يجرى على
قدم وسائل في « المؤسسات »
التجارية الرسمية ، وما أتمس
أن يتصور ذلك الكتاب ، إلى شيطان
لنفسه ، بيع روحه في أكلوبة
حاطقة شخيفة إلى نزوات
وأهواء ، هي عويصة بيولوجية
من ناحية ، وباضلال شائن
للقرى التي فرضت الضياع على
الإسان من ناحية أخرى

مكتبة جامعة القاهرة
مكتبة جامعة القاهرة

نقد وتحليل : محمد السيد عبد

وتسخر مفردات النظام لصالحها
مها كان احكام مؤننا بالشمع
وراعيا في الحكم لصالحه .

ولقد جسد الكتاب هذه الفكرة
من خلال حدث بسيط للغاية ،
يبدأ بسجن الفاتر مقبول عبد
الشافى ، دون أن يترك الشعب
الذى ناضل مقبول من أجله
سائكا .

وتخرج السلطان بعد فترة من
البطل الثائر ، ويكشف الشعب
حوله مرة ثانية ، ونحن نشعر
الوالى والوزير يخطرون مقبول
بقران غربه بجامعيا ، لكن
كيف ؟

لقد توصلا لطريقة غير
تقليدية ، بعيدة ثغا عن التصفية
الجماسدية ، أو التشهير
الشخصى ، أو غير ذلك من
الأساليب التي عرفها الناس ،
ولقدت تأكيروا لهم . لقد
توصلا إلى أن ضربه يجب أن
يكون من خلال ضمه لعنوف
السلطة ، وتقليده أرفع
الشاصب ، ثم تقليد أفراسها
من خلاله ، فإذا ناز الشعب
واحجض ضحيا مقبول وكسيرا

أصبحت مشكلة الحكم
واحدة من أكثر المشكلات حدة في
مصرنا المصرية منذ عام ١٩٧٧
وحتى الآن . ولو ألقينا نظرة
سريعة على تاريخنا منذ
الكنيسة حتى الآن لوجدنا
عشرات المسرحيات التي تدور
حول هذا الموضوع ، مثل :
أوديب لعل سالم ، المضطجون
ليوسف ادريس ، مسافر ليل
والأميرة تنتظر وبعد أن يموت
الملك لصالح عبد الصبور ،
احرقوا لحظوظ عبد الرحمن ،
وجلى في القلعة لمحمد أبو الملا
السلامون ، وغير ذلك من
الأعمال الجسادة التي حاول
أصحابها أن يضمنوا ألبينا على
أسباب الهزيمة ، أو يلقوا لنا
الضوء على الطريقة الخلل للحكم
في المستقبل .

ومسرحية حكاية سنية
الزعران للسيد حافظ واحدة من
هذه الأعمال الجسادة التي يناقش
فيها صاحبها هو الآخر قضية
الحكم ، ويريز من خلالها كيف
تعمل جبهة المضطجين بالحكم
على عزل الحاكم من شعبه ،

مرتين ، مرة بالتخلص من مقبول إلى الأبد ، ومرة باسترضاء الشب السخاط على الظلم .

وبالفصل ينتظر الرجلان (البوال والوزير) حتى تنشور الجماهير على خادم العامة (نصر الدين محبوب) فيمكنون حوله من هذا المنصب وتولية الناصر مقبول عهد الشافى بدلاً منه . ويصر مقبول من البلدة هارباً إلى الجبل كي يتخلص من المازق ، إلا أن الشعب يبحث عنه ، ويهدد للمدينة ، ويطلب به إلى القصر ليصبح حاكمه الجديد .

ويصاب مقبول بالزعر من المنصب والضرر وأهل القصر ، إلا أن هذا لا يغير من الأسر شيئاً ، فاحطلة لا بد أن تكتمل .

تلتف زوجة الوزير بشكل ثمين حول زوجة مقبول تفرها بالهدايا وقادر الثياب والأطعمة حتى تلطع عليها غش الرحمة نحو الفقر ، وتجعل منها قوبة خضاعة على زوجها المرفض لحيايلها التي فرضت عليه . ويصل الأمر إلى حد تدخل زوجة الوزير شخصياً في شؤون قصر مقبول . فإذا كان هو يريد أن يأكل أطعمة شبيهة بأوامر زوجة الوزير لظفافة فتح هذا ، وإذا كان يريد أن يأكل مع خدمه هذا متبذرة واحدة ، فإنها تهد هؤلاء الخدم بالقتل إذا استجابوا له . وهكذا يصبح مقبول في البداية مجرد حية ، لا يستطيع أن يتحكم حتى في قصره .

وباسم مقبول يتم كل شيء : العشر من المسجونين إذا رأى البوال والوزير ذلك ، وجسمهم إذا تلبز رأبياً ، ولكي تتم لحظة فليها يمزعان مقبول تماماً عن نفسه حتى يصل الظلم بالناس إلى درجة الانفجار . لسنا نرى يوم يطالبون بعزل مقبول ، حيثئذ يتبته الناس القديم إلى ما وصل إليه ، ويقرر أن يصلح خطه ، فينقل الثوب السلطة ، وينضم للشعب ، إلا أن الشعب يفرقه ، وهنا تتم حلقات اللعبة إذ يمزق البوال (البطل السابق) من منصبه ، ويقلع به في السجن لاصصاص غيب الجماهير .

ولا يلبث مقبول أن يصعب بالذهول ، وحين يصبح خارج الضباب فإنه يدور في لندن يقي قصة كل الناس تسمى الدرس ، وتنتهي المسرحية بالفكوس وهو يقرر :

« يا مائة ضحكتم من جهلها الأسم من عدم الناس صار فوق الأفتاق ومن عذر الناس صار تحت الأقدام » .

هذا هو موجز أحداث مسرحيتها ، والسؤال الآن هو : كيف تحول الكاتب هذه الأحداث إلى بناء فني ؟ .

لقد اعتمد سيد حافظ في هذا على العديد من الأساليب الفنية المألوفة وغير المألوفة في المسرح ، وأولها : أسلوب المشاهد التصويرية التي تدرى لى لى الفتيرو السينمائي .

وقد ترتب على هذا أنه لم يعتمد على التشير المسرحي الثابت ، بل استبدل هذا بالاستخدام الرمزي للخيصة ، بمعنى أن الشخصيات التي تدور بينهم هم الذين يحددون مكان الحدث دون حاجة إلى تغيير للمناظر . وقد أتى هذا للكاتب أن يدير أحداثه دون توقف ، مما حقق للمسرحية إيقاعاً سريعاً .

وقد استازم هذا التكنيك وجيه الرواية الذي يربط بين الأحداث ويهد للفتلات الزمانية والمكانية عند اللزوم . ويعلق عليها أيضاً ما يبرز الرؤية التي يريد الكاتب توصيلها .

ولم يكتف السيد حافظ برباي واحد ، بل إلى بكورس كامل ، وكل لا يعمل هذا الكورس حيثاً على المسرحية فقد جعله يشارك في الأحداث بدلاً من أن يكون عابداً كما نراه كثيراً ، ففريس الكورس هو جيد المعاطي صديق مقبول أيام الفقر ، وروسول انناس إليه أيام الغنى ، وأحباطه هم أبناء الفتيمة الذين يمولون مقبول ويمزونه .

وبلكننا استندام الكورس هنا باستخدام تجميع سروره في ذه يائيل باقر ، وهو استخدام

جيد بلا شك لأنه جعلنا نتعاطف مع الكورس بدلاً من أن ننظر إليه كشئ بارد مفروض علينا ، كما أنه أسهم في كسر الإيأم وهو أمر عام في هذه المسرحية إذ يلمكننا ذاتياً بأننا أسام لبة مسرحية علينا أن تفكر فيها ونعرف مفرها .

ولا يلب الكورس سوى الوقوع في الخطاية وعلم تناسب مستوى الآله الفسوى مع المستوى الشفالى لبيص الشخصيات ، وهذا أنسران ستل إليها فيما بعد .

واستخدم الكاتب أيضاً أسلوب الاسترجاع Flash back أكثر من مرة لإضاءة أبعاد جلدية لبعض الأحداث والشخصيات ، وعلى سبيل المثال نحن نطلب مقبول من زوجة أن تفسد عن الترف الذي التفتت له فإنها تذكر له - من خلال أسلوب الاسترجاع - ما قاسته أيام سجنه لتبرر له أن من حها أن تعيش وتستمتع بمالكم ، ولا شك أن هذا الاسترجاع يجعل تطور الشخصية أمراً منطقياً ، كما يهد لنا جاه على لسان مقبول فيما بعد من أن زوجة الأصلية أصبحت تعيق بما حوبا . وهذا يدل على قدرة الكاتب على توظيف أسلوب الاسترجاع في شياها العمل الفني .

ومن الأساليب التي اعتمد عليها الكاتب في بناء الدراس أسلوب الحلم . غير أنه لم يكن حلم نوم ، بل حلم يقظة ، وقت فيه زوجة مقبول وزوجها الغائب ، وحسنه ، وبسعت من الآله وشكواه لعدم تحرك الناس من أجله يحد أن سجن في سيلم . غير أن هذا الحلم لم يفسد المسرحية من الناحية البنائية ، بل كان حيثاً عليها ، لأنه قدم لنا شخصية البطل في صورة مهزوزة ، فائدة القصة بالناس ، وكان هذا علم تزييل من الكاتب ، لأن الشخصية المهزوزة حين لمقت لا تصنع مأساة ، بل يصنع مجاهدة . ومن هنا فقد كان من الأفضل لو حذف

الكاتب هذا الحلم ، وحذف معه للشهد الذي يدور بين شقيق زوجة مقبول ومقبول نفسه بعد خروجه من السجن مباشرة ، لأنه يؤكد الفكرة نفسها (امتزاز صورة البطل) ، ولعله من المناسب أن نوره جزءاً من هذا المشهد للتليل على رأينا :

« الشاب : أنت إنسان عظيم مقبول : لماذا ؟ الشاب : لقد قلت الحقيقة مقبول : أقول الحقيقة أو لا أقول .. لا أعلم الشاب : ماذا تقول ؟ مقبول : أفكر أم أحمل ؟ لا أعرف الشاب : ماذا جرى لك ؟ مقبول : أحس أم أموت ؟ ليس لي شأن ؟ .. الخ .. »

إن تصوير مقبول بهذه الصورة يفقدنا التعاطف معه حين نسلط ، لأنه فائد للبطلوه ، ولا أظن أن المؤلف كان يريد أن يصل بنا إلى هذا .

وتعسر الأساليب التي استخدمها السيد حافظ في بناء مسرحه هو أسلوب التوازي ، بمعنى أن أكثر من شخصية تتحدث في نفس الوقت ، لكن الحديث لا يتلاقى مع بعضها البعض ، بل يصير متوازياً ، وهذا نموذج تطبيقي لأسلوب التوازي اطرافه : مقبول والشباب وأحد الفلاحين :

« مقبول : عاهان . لا أرى إلا وجه الشرطي مخفي بشاريه . شاريه كسكين الجزار الشاب : الآن انقراض مع الأعداء . مقبول : واستانه التي تلعب كاستان الفانيه الفلاح : تقطوا أصابع الأطفال التي تكب حتى لا تقرا الناس ولا تكب مقبول : وكنت أحلم أنني مسافر ، وأني صبور أمير في طريق ميناء حقن الشاب : إذا تركت الناس ستاكلهم الثيران مقبول : ميناء مليء بالتجار والمسامره .. الخ .. »

إن حديث مقبول هنا يدور في
وإي بيننا حديث الفلاح والشباب
ويدور في وإي آخر . الأول يتحدث
حديثاً ذاتياً عن معاناته في السجن
والثاني والثالث يتحدثان عن
معاناة للمدونة من وطأة الاتفاق مع
الأعداء ومحاولات التجهيل ، إلى
أن كل طرف يسود في دائره
مستقلة من الآخر ، يفضي في
خط مستقيم يتوازى مع الخط
الأخرى دون أن يتلاقى معه كي
يصنع حواراً بين الأطراف
المختلفة .

والحقيقة أن هذا التوازي قد
اسهم في إبراز المضمون الذي
رمى إليه المؤلف ، لأنه صور لنا
في نفس الوقت بشاعة السلطة
التي تسجن الثوار وتبيع الوطن .
إن هذا التوازي في الأساليب قد
أعاد المسرحية ولا شك ، وكسر
أي إحساس بالرتابة ، وأعطى
مؤشراً واضحاً على سعة ثقافة
المؤلف ، وعنايته الجادة
للمخرج من دوائر التعليل .

● ● ●
ومعظم الشخصيات في
المسرحية مجردة ، وقد تعدد سيد
حافظ لمعطها طابع العمومية
فجعلها جميعاً - عبداً مقبول
لا تحمل سوى اسمها الأول فقط
(عبد العاطي) ، أو وظفها
(الزاوي ، الوزني ، الفلاح ...
الخ) أو جنسها
(رجل - امرأة) .

وقد أسهمت تسمية البوائ
والوزني بالمتحد في إضفاء لمسة
تراجيدية شبيهة في المسرحية ، إذ
درج الإيهام الشخصي في حكاياته
على أن يسمى أصحاب المناصب
بمناصبهم ويقيمهم كشخصيات
جائزة لها مواصفات محدده
ومستقرة في الأذهان .

ومع أن الكاتب لم يكن موقفاً
في تقديم شخصية مقبول في بداية
المسرحية - كما لو ضمت - إلا أنه
استطاع بعد هذا أن يحدد ملامح
الشخصية جيداً ، فربما
(مقبول) التأثير الذي يريد
الإصلاح ، المؤمن بالعمل بها ،
مجانحاً كرسياً للمقبول على
السوق ، ثم رأينا رافضاً
للمنصب إيماناً منه بأن على الأمة

ألا تسلم كل شيء لشخص مهما
كان ، ثم رأينا عرافاً من
الكروسي ، ثم منساقاً للوضع ،
ثم متصدراً على نفسه ، وكل هذه
التحويلات كانت في حياجه إلى
مهاره في الصمتة لكي يفتننا بها
المؤلف ، واعتقد أنه نتجح في
اقتناعنا .

وما قلناه من مقبول ينطبق
أيضاً على زوجته ، لذا لن نقف
عندها حتى لا نفع في التكرار ،
إلا أننا قبل أن نترك الحديث عن
الشخصيات نحب أن نشير إلى أن
الكاتب جانباً التوفيق أيضاً في
تقديم شخصية هامة من
شخصيات المسرحية ، وأعطى بها
(زيدان) زميل مقبول في
السجن ، ثم مستشاره بعد توليه
منصب خادم العامة .

لقد كان هذا الرجل لصاً غافل
من الأخطاء لمعطى الفراق (تماماً
مثل لمس بغداد في ألف ليلة) يا
التي دفعه إلى ارتكاب السرقة ؟
هل هي التهمة على الأثرية
الظالين ؟ لا ، بل هي أسباب
أخرى لا يأخذ من الذي لمعطى
الفقر ، وإليك هذه الأسباب :

١ - عمل مزارعة وذرع القمح
فأكلت المصايف القمح
٢ - عمل صيداً فجلبت سمكة
فوقع في البحر
٣ - عمل تجاراً فاشتري منه رجل
بعض البضاعة ولم يدفع له
شعرا .

اليس هذه الأسباب باهوية
من أن تخلق تائراً يحاول تحقيق
المعادلة الاجتماعية بطريقة ؟

وأخيراً يجب أن نشير إلى مسألة
شكلية لاحظناها في النص لقروءه
وهي تعدد الأسماء والصفات
لزوجة مقبول التي يسميها الكاتب
مرة : المرأة ، وأخرى : زوجة
مقبول ، وثالثة : أم معتز . إن
هذا يسبب نوعاً من الضبابية غير
المستحبة وكان على الكاتب أن
يتلافه .

● ● ●
ثم نصل إلى اللغة ..
استخدم المؤلف حافظة في
مسرحيته لخدمة بين العامة
والقصي (اللغة الثالثة) وهذه

اللغة قد تصلح للمسرحية ، لكن
التجربة أثبتت أنها لا تصلح كلغة
للمعرض المسرحية ، ومسرحية
الورقة للحكيم دليل على ذلك ،
إذ اضطر المخرج عند عرضها إلى
تكليف أحد الكتاب بإعدادها
باللغة العامية . أضف إلى هذا أن
الكاتب اضطر في بعض الأحيان
إلى أن يتساق وراء النطق العامي
فأفغل الإعراب مثلاً نرى فيما
على .

● تحاطب المرأة زوجها قاتلة
● قوها .. قوها ، والمفروض أنها
فعل أمر ، وفعل الأمر مجزوم ،
وبالتالي فالصحيح أن تقول له
● قلها ، لا قوها .

● يقول مقبول عن فتنة
سجنه : تركسون في جب ،
يوم ، يومين ، شهر شهرين ،
عامين ، والمفروض أن كلمات
● يوم ، شهر ، عام ، متصوية ،
أي « يوماً ، شهراً ، عاماً » لكن
الكاتب اتساق وراء النطق
العامي .

كما أنه اضطر في أحيان أخرى
إلى التعبير بمستوى عال من اللغة
القصي لا يمكن أن نتخذه اللغة
الثالثة أو العامية وهذه أمثلة
أخرى على ذلك :

● يقول الفلاح : وخلعنا
رؤوسنا ، وقطعنا الثمار ،
وكيلوا أرجلنا بأقداننا فزفطنا على
بطوننا جياهاً .

● يقول مقبول : وصارحك
يكل كثره . بكل شيء .
قلبي متى ذهب الوصوى إلى
الساحات والطرقات والأكوخ
وحاولت أن استعير من عقل حوار
الناس حب الناس مصداقة
الناس . لكنني لم أجهد
إلا الصمت . هبط وجهي إلى
السوق وفنت وجهي أغاني الفراق
وعلمت البابل أن تشد الأناشيد
البهية . . . الخ .

إن هذين المثالين وغيرهما كثير
في المسرحية لا يمكن أن تكون
وسطاً في القصي العامية .
وهذه الأمثلة تشير إلى أن اللغة
الثالثة ليست هي اللغة الثانية ،
لعدم وحدة مستوى الأداء اللغوي
من جهة ، ولأن اختلاف اللغة
الكتوبة الرافعية في مثل هذا

العمل يمكن أن يوحى بهلم
الصدق من جهة أخرى ، وهذا
ما أطان أن المؤلف لا يريد .

● ● ●
ويجب للغة في « حكاية
مدينة الزعفران » ارتفاع التبر
الحظائية ، والمباشرة ، وهذه أمثلة
على ذلك :

● تقول زوجة مقبول عن
زوجها : « يارجلاً في عصر
الرجولة فيه تفرض » .

● يقول مقبول : « وما معنى
الإنسان إذا صار عبداً وصارت
الأمة لعاجاً » .

● يقول مقبول : « دائماً ترك
الناس وجهها وتعتمد على وجهي
ورجل واحد . . . أليس هذا قتلاً
لوهي العام ؟ » .

● يقول الكورس : « ياأمة
صحتك من جهلها الأمم ، من
عدم الناس صار فوق الأناثق ،
ومن خدع الناس صرار تحت
الأقدام » .

وهذه الأمثلة في الحظية - هي
قليل من كثير . ومعلوم يبدو أن
طبيعة الموضوع فرقت حورائها
على الكاتب ويجبرته إلى هذه
المباشرة والصوت العالي ، وكان
عليه أن يتبع هذا لينتج مسرحية
من عبث خطير يتعداه طوال
الوقت

● ● ●
وللجوار الخطايب والمباشرة
توجد بعض أخطاء أخرى بسيطة
مثل : عدم التوفيق في اختيار
بعض المفردات ، والغموض
الذي يشوب بعض الجمل
ومن أمثلة عدم التوفيق في اختيار
المفردات ما يلي :

● يقول مقبول عن مدة حياته
في السجن ، التي انتهرها للحكام
وغفروا فيها كل شيء : عامان
يكثيان لتبرأمة ، وليس لتبر
فرد وأظن أن كلمة تبرأنا ليست
التعبر يتم بشكل تلقائي ، بينما
التعبر الذي تم هنا كان بفعل
فاحل - والكلمة الأق في التعبر
عنه هنا هي « المتعبر » .

● يقول الثاني : « . . . قرر
الوالى تغير عظام العامة نصر
الذين محسوب وعزلهم من كل

ممتلكاته « وتميزه » عزله من ممتلكاته ليس «الوقت» والأقد أن يقال « تجرده » بدلاً من عزله .

• يقول أحمد أيمن الشعب مظهرًا مدى فقر الشعب : « لقد ارتفعت الأسعار ، والأطفال لا تعرف طعم البرتقال و لا أظن أن الانتقال من الضروريات ليصبح حرمان الأطفال منه شيئاً لا ينتظر ، ولو استبدل الكاتب هذه الكلمة بكلمة أخرى (القوت مثلاً) لكان أفضل .

ومن أمثلة العبارات والصور الغامضة ما يلي :

• وردت في المسرحية عبارة تقول : « وهل صوتك يشق في الجبل فيثور ؟ »

• ونقول زوجة مقبول لزوجها : « يا لفرسان نتاج الفضيلة المثلل » .

• وتصف المرأة نفسها الحرية بأنها : « حروف الخوف » .

والأسئلة التي نطرحها هنا : كيف ينشأ الصوت في الجبل فيثور ؟ وكيف يوصف الشائر بأنه فرسان ؟ وكيف ألف الكاتب بين الفرصة وبين نتاج الفضيلة وبين التليل ؟ ثم أن الحرية لا يمكن أن تكون حروف الخوف ، لأن حروف الخوف هي مكوّناته ، ومفهوما لا يدل على الشجاعة أو حرية الإرادة أو شيء من هذا القبيل ؛ فكيف ركب مؤلفنا هذه الصورة ؟ .

ولبست هذه الصور هي أقرب ما هي للمسرحية ، فهناك عبارات أخرى مثل : « كلوا أربطنا بالدماء » وغيرها لكننا نكتفي بهذا القدر .

على أية حال نحن أمام محاولة جادة ، طرح فيها المؤلف قضية هامة ، واستخدم فيها عدة أساليب فنية في محاولة للخروج من دوائر التقليد ، وقدم أكثر من شخصية جيدة ، واجتهد مع اللغة بما رأى أنه يصدر رؤياه الفنية ، وقد أصاب حيناً ، وجانبه الوفيق حيناً ، لكنه في النهاية يستحق التقدير لصديقنا عزله في التعبير عن قضية شريفة واجتهاد الطيب مع الشكل الفني

حديث الصباح والمساء رواية : نجيب محفوظ

هو مغامرة روائية جديدة !! نقد وتحليل : شمس الدين موسى

حديقة كل منها يمثل شخصية فنمها الكاتب في شكل اليرزويه للكاتب ، وكانت الشخصيات كثيرة وصل عددها إلى أكثر من ثمانين شخصية ، ولم يعتمد الكاتب في عمله حلقاً أساسياً يتحرك حوله الصراع بين الأبطال ، كما أنه لم يعتمد شخصية واحدة باعتبارها بطلاً للفهم للتماريف عليه .

وجدير بالملاحظة أن نجيب محفوظ في رواية وحديث الصباح والمساء اختار الشخصيات بطريقة مختلفة . وعمل على رسم صورة حية يمكن أن نطلق عليه لفظ « يورزويه » عمل من خلاله على وصف الشخصية من حيث النسب ، والميلاد ، والأقارب ، وميولها الفكرية والسياسية . أو

ارتباطاته العائلية ، التي يتنى إليها ، وإذا كان الكاتب قد حدد جوانب عديدة لكل شخصية ، فإنه أيضاً لم ينس تحديد وضعها الاجتماعي ومستوى الذكاء والجسمال . كما لم يفضل ترتيب وضع الشخصية الزمني الذي تسلسل به منذ لحظة الفرتية في وضع الشخصية يزيد المصري وهو مؤسس الفروع الثلاثة للمائلة التي تتبع أفرادها ، فلقد وصل من الاستكشافية قبل وصول الحملة الفرنسية بعدة أيام .

لعل رواية نجيب محفوظ التي صدرت أخيراً بعنوان « حديث الصباح والمساء » تطرح أسئلة الفارقة هذه تساؤلات بعضها يخص الرواية ذاتها ، وبعضها الآخر يخص أسلوب الكاتب الكبير الذي نستطيع أن نقول أنه المؤسس الأول لصرح الرواية العربية التي أصبح يجد في تلكها الآن حدة أجيال من المبدعين الجاهدين في حفظ الأقطار العربية .

والمغامرة الروائية تجعل لدى كاتبها الكثير أهم صمة من صفاته في كل فترة من الزمن . ولقد لجأنا من قبل بمغامرة رواية «المصاغة» وبمحاولة مفصلة رواية «ميرامير» وبمحاولة «الخريف» وما هي مغامرة جديدة تصح ملاحظتها في الرواية «حديث الصباح والمساء» إذا جاز لنا أن نطلق عليها تسمية رواية . وجدير بالملاحظة أن «حديث الصباح والمساء» لم يكتب بالشكل التقليدي ، ولم يتبع الكاتب فيها الأسلوب «التقليدي» الذي اتبته في عشرات الروايات السابقة منذ قدم الروايات التاريخية في يده حياته الفنية «رادويس» و«بيت الأقدار» «ضلع طيبة» . ولقد قدم الكاتب روايته في أجزاء

ويزيد المصري ، هو الأب أو الجسد الأول لفرع الصائفة الثلاثة ، التي يتنى أحد فروعها إلى الطبقة المتوسطة الكبيرة ، فهم ما عرفوا به «آل المراكبي» الذين سكنوا قصر الغورية .

وأصل جدهم باع مراكيب . والفرع الثاني - يتنى إلى الطبقة الأرستقراطية ، وهم آل داود وجدهم عبد العظيم باشا داود الذي تعلم بالصلفة البحتة عندما خطفه رجال «محمد علي» أثناء خروجه من القصر ، وأرسلوه ليستلم في المدارس التي أقامها «محمد علي» . وبعدما ينشأ إلى فرنسا ليدرس الطب ، وأصبح طبيباً مرموقاً في مصر كان له الذي يستطيع القراءة والكتابة يمثل معجزة للمعجزات .

والفرع الثالث يمثل أضعف أفرع الأسرة ، وهو الفرع الفقير ، وأعضاؤه أولاد شقيق داود باشا الذين لم يتركوا الغورية وبيت القاضي ، وظلوا طوال حياتهم على مهدهم بائعي الخشب الذي نبأوا له ، وحتى آخر عتائده أصول وفرع أسرة التي تنتمي المؤلف طوال قرن ونصف . وأظن أن نجيب محفوظ نفسه يتنى إلى ذلك الفرع الوطني ، والذي احتضرت بوطنيته وتشرب أفراد روح نوره ١٩١٩ .

ولعل أسلوب كتابة الرواية يرتبط بحد كبير بالأسلوب الذي اتبته أثناء كتابته للشخصيات في رواياتها ، التي احتوت على صور لشخصيات عامة ، ولعل بعض القراء قد كشف أصلها ، فلقد قدم الكاتب بعد ملاحظته الكاملة لأصحابها من خلال الصدقة والمشاركة في موهوم الحياة العامة في مرحلة معينة ، لكان منهم الصحفي ، والرسام ، والفكر ، و«باغ المغررات» ، والفن الخ كما نرى أن رواية «حديث الصباح والمساء»

تقترب من بعض الروايات الأخرى التي كتبها الكاتب بعد المرايا، مثل وحكايات حارتها التي زخرت بالكثير من الحكايات والمواقف الطريفة التي اختزنها الكاتب في ذاكرته ، فكانت مرآة لعصر كامل وها هو نجيب محفوظ بعد رحلة فنية وأدبية كبيرة وفيه بما كان على قدر من الاندماش ، يقدم في روايته الأخيرة وحديث الصباح والمساء ، بجمعنا تشاهد أنفسنا وواقعنا ، ويقدم رؤيته في كل مساحت . . ها هو يقدم تلك البورتريسات الشخصية لعدة أجيال متسلسلة في عائلة قوامها عشرات الشخصيات لا يمكن أن تكون غريبة على قراء نجيب محفوظ والمائلة في الرواية حائلة مصرية لم تصان شظف العيش ، وكان أضيق حلقاتها هو الفرع الذي استوطن القاهرة الإسلامية الدورية ، وبيت الغاضبي كان أفرادها يتمون إلى فئة الموظفين أو صغار التجار ، بينما قسم الأسرة كانت قد انتمت بلا موارد إلى الفئات الأصل ، كما تربت أفكارها السياسية وفق أوضاعها الاجتماعية والطبقية .

ولمنا نرى من الصعوبة يمكن تجاوز تلك الشخصيات التي زعرت بها رواية «حديث الصباح والمساء» ، ولعل كاتبنا الكبير نجيب محفوظ الذي بدأ حياته الأدبية بما عرف عنه بالمرحلة الرومانسية التاريخية يأتى في نهاية أعماله ليقدّم عملاً وفق التكوين نفسه مع الاختلاف في الشكل ، فلقد تعددت المراحل الفنية التي مر بها نجيب محفوظ ، وإن كانت الرواية تطلب منه أن يعود إلى شخصيات عديدة قلابها في حياته وكما هي الشخصيات التي زعرت بها أعمال نجيب محفوظ الروائية والفصلية ، والتي لها أثر واقعي في حياته .

وأنته بساطة شديدة يمكن للقارئ أن يتطالع بين تلك الوجوه التي قدمها نجيب محفوظ في رواية «حديث الصباح والمساء» جوهراً عديدة مرت علينا أثناء زرعنا في رواياته وأعماله القصص . 2 - فلاحظ

شخصية «أحمد عاكف» الذي عرفناه في «خان الخليل» ، وهو شخصية للولف الذي يتماطف بكل وجدانه مع الشعب أثناء الحرب العالمية الثانية ، فهو دائماً ضد دول المحور ، لكنه ليس ضدها على الإطلاق ، إنه ضدها أثناء الحرب فقط . كذلك نلاحظ شخصية «فائل» شخصية «كمال عبد الجواد» أو شخصية أخرى «فائل» شخصية «لهي» السيد عبد الجواد الذي نزل أثناء أحداث ثورة ١٩١٩ في رواية «بين القصرين» والملاحظ والمؤكّد بعد أن قمنا بمحاولة تلك البورتريسات التي كتبها ونجيب محفوظ أننا نرى ملامح وأصول عوالمه الفنية بين تلك الشخصيات التي ظلت تتحرك بين الثورة وبيت القاضي ، وشوارع بن مخلدون في السكاكيت ، وقصر ميدان غيرت . فلقد حضرت تلك الشخصيات لنفسها أمخاد كثيرة في ذاكرة القراء ، الذين عاشوا أبطال نجيب محفوظ في رواياته المختلفة . وأراد الكاتب بعد تلك الرحلة الفنية المصيرية أن يواجه قراءه بأبطاله الحقيقيين الذين لم ينجسوا بعداً من ذاكرته صيحاً وساء ، فكان ذلك العالم الذي يتداخل في روايته من أي شكل آخر من الأشكال الأدبية التي ارتادها للكاتب ، على الرغم من أنها رواية غير طبيعية ، فهي تخلو - حتى - من البطل الواحد ، أو الحدث الواحد ، لكنها زخرت بما كان يتضح فيه التاريخ والمكان ، فلقد تعرض الكاتب أثناء تقديمه لتلك البورتريسات إلى جوانب مختلفة من تاريخنا المعاصر .

وأي أن روايته «حديث الصباح والمساء» تنتمي إلى رواية الزمن . أو أنها رواية تاريخية جاءت في إطار خلفها عرف بالقرواية التاريخية ، كتبها الكاتب في مراحل معينة سابقة ، وأنها تدل على أن التبع لا يزال فياضاً ، والتي لا يزال عاصراً بكل ما هو منعش وجمل

الروائية ليست تنظيماً سياسياً

سمير غريب

كتب كتابي دون أن أهتم أبداً بشيء ودون أن أسبّ أحر ، وأثار الكتاب كما يعترف بشير «الاهتمام الذي أثاره بين صفوف المثقفين المصريين» وأسعدني ذلك جداً بما فيه من انتقادات للكتاب وتصحيح لمعلومات وإضافة لوقائع دون سب أو اتهام ، فأتانا أن أجزم عندما كتبه ولم أقصد الإساءة للسيد بشير شخصياً ولا لغيره فلماذا يوجه لي - ولأمثالي - الاتهام ب «تزوير التاريخ» واعتباراتي عملية قصيرة النظر ، وهو تعبير مضحك جداً ، فسيما «الاعتبارات العملية قصيرة النظر» تلك التي تدفع لجرمة «تزوير التاريخ» ؟؟ هل من حقني المذكور سمير سرحان ناشر الكتاب مكاسباً أضخم من رواه ظهر الأعراس على تزويري للتاريخ ؟؟ أم هل استغاثت جهة ما بمعاينة التزوير هذه وقسمت ما «بالنصف» من رواه ظهر الأعراس . . . يا رجل ، لا داعي «للهمز» بلا يس . .

لهم أن الكتاب اتاح الفرصة للمخبر بشير لكي يشرح لكثرة ويسترخص معلوماته الفنية بغض النظر عما ورد في الكتاب . ورغم أنه سبق اسم بشير تعبير «عرض وتحليل» إلا أنه لم يعرض ولم يحلل إلا فكرته هو ، منتزهاً فرصة ورود فكرة رأيي على من الأسطر في مدى صفحات فقط من بين ٢٤ صفحة وهذا الرأي هو أنه كانت

نشر الكاتب بشير السباحي مقالة في صده يوسيو الماضي من مجلة القاهرة حول كتابي «السرالية في مصر» حلت منذ عنوانها قدراً من سوء الفهم يجب توضيحه ، طبعاً فتحت مجلة القاهرة بشجاعة صفحاتها لتناول هذا الموضوع الذي قلنا قراءته في مجلاتنا . ولم يقتصر بشير السباحي على سوء الفهم ، بل ضمن مقالته قدراً من السب والتجسيم - الخلف طبعاً - بحيث أثار انفعال بالقلم دمشق الشديدة ، وبدا كما لو كان هناك ثأراً بيني وبينه ظل يكتمه حتى أحسّت له مجلة القاهرة أن يأخذه ، مع العلم بأنني لم أشر من قبل بمعرفة السيد بشير أو أقرأ له غير تلك المقالة من كتابي . .

بالطبع ليس هناك ثأراً - ولا يمزنون - لكن بشير لم يأت مثل آخرين غيره من «السادة المثقفين» الذين لا يشعرون بضيقهم إلا بعد استخدام «مصطلحات» المفهومة «وصمة» من جميع الفهم «وصمة» أخرى من «جميع» المفه على «وصمة» . . . وصورة هذا مرض من الأمراض المثقفة في الوسط الثقافي «دندان» .

للجامعة السريالية في مصر
إلكارا، ترينسكية دللت عليها
وهو رأى من بين عشرات الآراء
الواردة في الكتاب وهو أيضا ليس
موضوع الكتاب الرئيسي. لكن
بشير وضع عنوان مقاله بشكل
حاد: «سرياليسون أم
ترينسكيون؟» بما يعنى التصادم
بينها وهو سوء فهم أولى، لأن
السريالية اتجاه في أدب، بينما
الترينسكية اتجاه سياسي،
أساسا، باعتبارها تفسير من
تفسيرات الماركسية، في الملتح
من أن يكون السريالي كشاف
ترينسكي في افكاره السياسية؟؟
وبخاصة أن بينها أرضية مشتركة
أوضحها بشكل مختصر فيما
يتعلق بالجماعة المصرية وفي
حديثها الزمنية كجماعة وليس
كأفراد لهم كأفراد نغزوا بعدها
وقد أوضحت ذلك أيضا، ولم
تكن مهمي العلاقة بين السرياليين
والفرنسيين والترينسكيين في ذلك
الكتاب وقد أوضحت هذه
العلاقة في كتاب القليل عن الحركة
السريالية المعالية والتي لم تقدم
بالعربية بشكل متكامل حتى الآن
ورغم مرور عشرات السنين
عليها. لقد اعتبر أن الكتابة
عن حركة ثورية مصرية في
تاريخها مهمة وطنية يجب
أدائها أولا قبل الحديث عن
الحركات الأجنبية.

أدهشتني فعلا محاولة بشير
السبياني في أبعاد «رجس»،
السريالية عن «دشرف»
الترينسكية السرياليين ذكرا
استشادات غير متكاملة،
وأعتقد أن الذي أوقعه في ذلك أن
يقتنع بعد بأن السريالية كانت
اتجاها ثقافيا أوسع وأرجح من
مجرد اتجاه سياسي أي كان، قيمة
السريالية الأساسية في مدها
الرئيسي، حرية الفنان «حق من
أي اتجاه فكري أو سياسي
سبق، لقد طالبت السريالية
بحرية الفنان من «وجه» لها
بالتكاليه سياسي؟؟ ولا يعنى
ذلك أن تحرق الأرض بينها وبين
العالم بما فيه من اتجاهات مختلفة.
لقد التزبت السريالية من
ترينسكي بقدر مطالبة الأخير
بالحفاظ على حرية الأبداع بعدما

من ضغوط الدعاية السياسية
وموقفه من قضية «زانوف»
الاشتراكية. جمع بيان «وحنون
ثوري مستقل» الكاشرا
المشركة فأكد على أهمية العصر
الفردي والصفات الذاتية في
الاكتشافات العلمية والفنية
وضرورة احترام القوانين النوعية
الخاصة التي يتخضع بها الخلق
الإنساني. وبما أن البيان بالنص:
«يتم على وجه الخصوص فيما
يتعلق بالإبداع الفني أن يتحرر
الحسيل من كل إكراه،
ولا يخضع لاطلاق، وبأي ذريعة
من المراتل لقيد يكبله». كما
نص على أنه: «إذا كان على
الثورة أن ترسي، من أجل تنمية
لوى الإنتاج المادية، نظاما
اشتراكيا قائما على التخطيط
المركزي، فإن عليها فيما يتعلق
بالخلق الثقافي أن ترسي منذ البدء
الفردي. لا أدن سلطة. لا أدن
إكراه ولا أدن أثر للقيادة»، وقد
حرصت ترينسكي على صياغة هذا
الخطط بالذات من زائد من ارتباط
بريتون بهـ وباتجاه البيان
بجميع كل دعاء الفن الثوري
المستقل لاستئصال ضد
الاضطهادات الإرجسية وخلق
«الاتحاد الأممي للفن الثوري
المستقل» تحت شعار «استقلال
الفن من أجل الثورة». الثورة من
أجل التحرر النهائي للفن».
وبالفعل بعدما عاد بريتون إلى
باريس وبعد قتاله ثلاثة أشهر
مع ترينسكي في المكسيك شرع
في تأسيس هذا الاتحاد وأصدر
نشرة بعنوان «كل ده» صدر
عندها الأول في يناير ١٩٣٩
وتتعلق بعد العدد الثاني في
الشهر التالي. وقد أرسل
ترينسكي خطابا إلى بريتون في
٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ يبيح فيه «من
كل قلى» على مبادرة دييجو
ريخيرا لإنشاء الاتحاد المذكور.
وأنا هنا أبتعد عن ذكر ما يدل على
الإسقاط في التعبير عن
الإعجاب بشخصية ترينسكي
رغم أنه ربما يكون ترينسكي
أيضا قد اسقط في الإعجاب
بشخصية اندريه بريتون.
وأحيل السيد بشير هنا إلى كتاب
ارتير و شفازنز «بريتون

ترينسكي» الذي صدر
بالإطالية عام ١٩٧٤ وصدرت
ترجمته الفرنسية عام ١٩٧٧..
لكن المسألة ليست تقابل أو
تقباد أو معركة بين السرياليين
والترينسكيين، بل هي تبادل
آراء والفكر وسعى مشترك وراء
«علم الواقع».. وسواء كنت أو
كان أفسر على غير خطأ أو
صواب فلا داعي لاطلاق إطلاق
اتهامات ثقيلة مثل «تزوير
التاريخ» وخصوصا أن
الموضوع لا يتحمل هذا الأهم
الذي بدأ بالفعل كالتكثير...

نقطة أخرى يبشر بها بشير بقوله
«من المعروف لجميع المهتمين
بأسر السريالية أن السرياليين
انتماريين قد اعتضت في عام
١٩٦٩ وللتأكيد على إصراره في
مقابلة السريالية بالترينسكية
يذكر في الفقرة التالية أن الأهمية
الرابية عقدت في نفس العام
مؤتمرا عالميا التاسع وهو أهم
مؤتمرا لما في مجمل تاريخها حتى
الآن... ويضيف أحد المهتمين
فأنا لا أصر أن السريالية
أخفت... وإذا كان يقصد
بالتاريخية «جماعة اندريه
بريتون» فقد كانت في فرنسا
تقصها وغيرها من دول العالم
عشرات الجمعيات السريالية
تخفى تظهر فيها وحتى اليوم.
والسريالية نفسها لا يمكن أن
تخفى لسبب بسيط أنها ليست
تنظيما وإنما اتجاه وديونة فنية
وجدت قبل أن يؤسس اندريه
بريتون جماعته وظلت بعد
وفاته... جون شوستر نفسه الذي
يستشهد به بشير اصدر بعد عام
من وفاة بريتون مع السرياليين
الجلد مجلة باسم «أشيري» وفي
جانبه المستعينة ولدت
حركات سريالية جديدة في الولايات
للحدا الأمريكية باسم «جماعة
شيكاغو» عندما خرج من ارتكازين
وزنوموت وزوجته مع آخرين
إلى الشارع معربين عن قهرهم
من الحرب الفيتنامية ومن طريقة
الحياة الأمريكية حاملين راية
سوداء وأخرى حمراء ومتشورا
بعتوان «الثورة»
وتصدر هذه المجموعة مجلة
«المستودع» - التخريب

السريالية» بالإضافة إلى
مشنورات أخرى كما نظمت
معرضا دوليا عام ١٩٧٦ تحت
شعار «الحرية الزمنية» مجلة
الرغبة» اشترك فيه ١٣٠ فنانا من
٣٠ دولة منها المشرق ولبنان
وسوريا... ولا تنصير أنه
يمكنني هنا سرد قائمة بالجماعات
السريالية وموجز لانشطتها بعد
وفاة بريتون عام ١٩٦٦.. قال
بريتون نفسه عام ١٩٥١ أن
«السريالية لا بد لها من ولاية»
إنما سيظل هناك سرياليون وغير
سرياليين...

تبقى هذه ملاحظات بسيطة
وسريعة: أن كتاب «أحداث»
ليس كتاب اندريه بريتون
«التاريخي الرئيسي» فاندريه
بريتون - إذا لم يكن لدى بشير
نسخة منه - لم يكتب هذا الكتاب
وإنما جمعت دار نشر «جاليمار»
الفرنسية أصاحات إذاعية
وصحيفة أدل بها بريتون لها بين
١٩١٣ و ١٩٥٢ وأصدرها في
كتاب صدرت طبعة الأولى عام
١٩٥٢ وطبعته الثانية عام
١٩٦٦، وربما يقيق المكان هنا
عن ذكر بريتون «الرئيسية»..

فيها يتعلق بكتاب «البون
الشعب» لغالاز مؤلفه الأستاذ
انور كاسال - مستحبه إلى
بالصحة... قادرا على الرد
ليكون حكيما. أما الملاحظات
المصغرة التي أوردها بشير
واستعرض فيها عضلاته الزمانية
فلا تستحق الرد. لأن أي قارئ
ولو متسرع للكتاب يدرك على
الفور أن من ترجم نصا في متهم
الصعوبة مثل «ملاحظات عن
زهد هينري» وغيره من
الفرق بين النسا وإسرائيل،
وهذا ليس الخطأ المنطقي الوحيد
أراه بشير أن يباحي لثانية على
بريقته فيمكنني تسهيل مهمته
بمنحه قائمة بالأخطاء الواردة في
الكتاب... ويبدو أن بشير أكثر
كثالة لأنه فهم على الفور أن
حرف السين في اسم «ع.
سيد» هو اسما لثانيا...

يا اخ بشير قليل من التراضع
يرهكم ترينسكي نفسه

احتضار قط عجوز

قصص : محمد المنسي فتدليل

تأملات في قصص احتضار قط عجوز

نقد وتحليل : محمد جابر غريب

• الرؤية في عمالة •

تتم المجموعة بروح متسقة متناسقة في الرؤية ، وتثير وتطلق الفكر ، والخيال العنان للممتعة والتأمل ، والاستنباط ، والتأويل ، واستخراج ما يمكن ان تحمله مجموع الجبروتيات والتفاصيل ، الشديدة الرحالة ، والحساسية ، داخل التسبيح العام للقصص الثلاثة .

فالإنسان ، ودخيلة نفسه (احتضار قط عجوز) والإنسان يتاجر في الإنسان ، مثل سلمة (عصر الحديد الحفرة) . والإنسان البسيط المتكبر بكارته ، وبرأيه ، (القتلة ذات الوجه الصريح) من هذا المطلق تصبح الرؤية عند المنسي فتدليل ، ان الإنسان المعاصر ، تزحف إليه الشيفوخة ، بفعل الوحدة ، والحرارة ، واختطوط المتاجرة بالإنسان ، وانتهاك الفكر لعزيمته ، وروحه المنسحق تحت عجالات ، قطرات البيئة . المجتمع . الاقتصاد .

يكون الإنسان سعيداً ، فرحاً ، وبتبهاجاً ، بريئاً ، يحمل بين جوانحه ، دشة ، ونقاء ، وطهر طفل ، ونجى الظروف ، البنية ، المجتمع ، الاقتصاد ، فتتحول الحياة إلى مسفر ، ومشقة ، ومتاع ، وانتهاك لكرامته ، وأخذه ، وتزيق لروحه ، أشلاء « الوجه الصريح » . يفقد الإنسان جزءاً من كيانه ، وتولت روحه وتشتبك « بنية » الحب ، الكيان ، اللون تصبح سلمة في قبضة « المعلم » رأس المال . التاجر . اللامتنى . تصبح

العاطفة مثل زناعة . وصداً والحديد الحفرة .

يتسلل الشيطان الى الإنسان ، وهو كسير القلب حزين ، لحظات الفراغ ، والوحدة ، والحرارة ، يتخلى الروح ، فلا يبقى من الإنسان سوى سمار الجسد ، المحتضرة قط عجوز .

يكتب المنسي عن الإنسان بكل طموحه ، صموده ، وانحطاطه ، كبحاً ومتعاً ، ورومانسية ، ومتعاً وعطاء ، وقوة . . . يتسرب المنسي في قصصه من الشكل الروائي ، سرداً ، وحذو ، ، وتلبساً ، لكن القصة تظل قصيرة ، على الرغم من كل ذلك . تنحرف في الزمان والمكان ، واقتناص اللحظة المضيئة ، للضويرة ، الكاشفة . . .

يستعير المنسي عين السينا في التصوير ، فتأتي صورة ، مرسومة بدقة ، بحيث لا يتاح للمتلقي حرية الشرود والفرح خارج إطار الصورة ، فليقا في اختيار التفاصيل والجبروتيات الموحية ، الدالة على الشخصية في الموحية ، والفرح ، الزمان ، النفس ، والزمان الجارحي ، للمعكوم جغرافية المكان . الحفرة واخية في الملامح .

ولنقرأ للقطع الآن « الخ على أن أقرب شيئاً ، وظل الفرائش واقفاً ، حتى طليت فنجاتها من القهوة ، وأصل التحدث معي ، بشكل متقطع ، وهو يؤدي أعماله العادية يوقع الارراق ، ويرد على التليفون ، ويهرى للمريدين ، يحاول أن يبين أن آله ما زالت بخير ، فأمر وتنى . لم تنسحب إلى ظل الماعش البارد ، كما فعلت أنا . أبنائنا يحملون كرهه . وضعت بطاقة الدعوى ، المزوقة على مكتبه ، قرأها بصوت مسوع ، كأنى لا أرفق ما بها . وأصل الأسئلة السخيفة عن الرئيس ، والاجراءات ، والمائلة ، لم أكن ارتاح له كثيراً ، لكنها صلات القرابة ، العينة ، وأرتباط ابني سامية ، بكل ذكريات التلمذة .

من قصة « قط عجوز » ، ص ٦ ، بتقليد من التأسل نجد أن المقطع السابق ، رسم لنا بدقة الزمان النفس ، لرجل يشمر أن إحالته على الماعش ، كانت بمثابة فقدان آله الأمر ، والنسي ، وصولجان المنصب المقدس ، ووضعه في حالة الظل ، كل هذه الاحاسيس فجرتها في نفسه تصريفات صديقه ، ناظر للمرسة « مما جعله يعترف بينه وبين نفسه بأنه يكرهه .

رسم المنسي أيضاً الزمان الجارحي ، فسادنا مكتب الناظر ، والتليفون والفرائش ، وأصدار الأوامر للمدرسين ، والتوقيع على الأوراق ، ووضع كارت الدعوة ، نفس الأشياء التي سقناها نصيبنا حمركة الأشخاص واخية في الملامح ، والخ على أن أقرب شيئاً ، وظل الفرائش واقفاً حتى دلت فنجاتها من القهوة . . . أعطانا الكاتب أيضاً جغرافية المكان ، وليس هناك ما يدهو لتكرار المشهد والتفاصيل التي سبق أن سقناها .

وقد ههوه المتلقي تزييدا او ترحلا ، يوحى من السباب وطشيان الشكل الروائي للغة ، الا ان ادو إلى شيء من الشرى ، والتأمل المتأن للقراري ، والتائد معا ، لأنها سيكتشفان بالضرورة ، أن كل شيء محسوب ، ومقنن ، أو محكوم ببنية متنافسة ، ومتسججة في توازن ، دون ما تهاوت أو خلل .

وفتتح المنسي حوالم غتلفة ، ولا يصر على حوالم إطار المكان او الزمان . والشخصية الواحدة التي يمكن ان يحدتها بالبالسها ازبده غتلفة وتحريكها في أزمنة وامكنة مغيايرة ، ولكنه يمتعنا ، ويشجينا ، ويغزينا ، ويفرنا ، ويجعلنا نتعاطف ، ونرفض ونعادي ونأخذ مواقف إيجابية ،

يصبح محمد المنسي ، من الكاتب النجوم . لروان مجموعته القصصية الأولى ، لم تتأخر طويلا بسبب الظروف الفنية للنشر أم أنه كان سيظل مثله مثل عشرات الكتاب الذين يتناطحون الصخر من أجل وصول أعمالهم إلى الجمهور القاري . نشر المنسي قصصه عبر الثلاثة عشر سنة الماضية في الموحية . العربي - الطليعة . الهلال . سنابل . الاداب ، وغيرها .

ومن أكثر من خمسة أعوام ، تقدم مجموعته الأولى إلى دار المعارف ، إلا أن المجموعة ظلت مقبورة ، في الأدراج ، فولا ان الهيئة العامة للكتاب ، سارت باحتضان مجموعته (احتضار قط عجوز) ونشرتها له في سلسلة (مخارات لصول .) .

وفلانة إزاء الشخصيات .

عبد التواب بك - حكمت .
دولت . حمودة . سليم بك .
مرحى . سعدة . عليوة . نيفة .
المعلم . في قصة احتضار قط
عجوز ، يدان عبد التواب بيه
الرحلة والفراق والخواه . حتى
قبل وفاة زوجها . يكشف عن
زواج « سلسية » إنياس
التيخوخة باخته وإن اسالته على
المعلم ، تدلعه لمحاولة إثبات أنه
لم ينسج ، وميتا يحاول عارسة
الحب مع « دولت » في العشرين
من عمرها ، يعترف بيته وبيت
نفسه بأنها صديقة عقدها مع
الطيطان ، لكن الزمن لا يتراجع
إلى الأوراء ، لمحمودة بططسي
وصائق « لدولت » يضافه
بالتصل بلمدن في صدره .
فيبد التواب ، قط عجوز ،
يختلف عن « عليوة الأهرج » في
قصة عصر الحبيب الأهرده ،
يختلف عن مرعي الضفاح
البسيط ، وينسج يختلف من
« سعدة » ذات الوجه الصبور .

« تفسير النص »

يعيش عليوة « الأهرج مأساة
عطفه واتماله » و « نيفة » المتهاكة
التي يتحول خيالها في نظره إلى
« حبة » تنبت في الكلاب ، ض
« ٩١ » . فتستأصل في رأسه
الأحداث ما بين الداخل
والخارج . لللغة الآتية ، حيثما
يكشف علاقة « المعلم » بها ،
والنحلة الماضية تتداس
الأحداث تيارا مشجوريا ،
« الدكتور يقول له في غرفة
العمليات : لا تحزن في خاطره
سوف تقطع ساقك ، لكي تنقذ
حياتك » ، « كان الوحيد المرمود
بالنوط في مصيدة الأنعام من
١١ » ، « مصر الخبيد الأهرده »
تدرك نيفة حب وإتياه « عليوة »
لها ، فتنبسج بسوجهما عن
« المعلم » .

« أدركت أنها في حاجة ماسة
إلى « عليوة » في حاجة لأن
تستبدل الشوارع الموحلة
والمخازن الصلدة ، والغرف
المزوية ، وأيام الرصف اللثيلة
بالحجرة ، وحدة المساقفة ،
والمعلمين السمان ، والمخبرين

الحشنيين ، والمهربين ،
والقرايين ، كل الذين زحفوا
على جسدنا طويلا يرى عليوة
وتسج نيفة مضينا وحيثما
متكلمتين ، وكانت تنظر إليه في
اشفاق ، وفي لو يستطيع أن
ينسى وإن يرحل معها بعيدا ،
ولكنه كان يدرك ، وأنه مثلا
حدث لساعة ، بترت « نيفة » من
قبله جزءا لا يمكن تعويضه « ص
٨١ » .

يتأكد المعادل الموضوعي
للقرارى حيثما يكشف لنا المنسى
من المعلمة ، والفتح لما يحدث
من مساومات البيع من خلال
المعلم ، « والناس الكبار » الذين
يعركونه « ص ٨٣ ولو كان ذلك
البيع لدم الشهيد الذي أعطى
نفسه لنفاه الوطن ، ويصبح
الحلم . الأمل . متشاك في
« جمعة » الصبي . الجليل
الجديد . بعد الحلاص من
المعلم . المتشاك في خندق
« عليوة » له . وفي قصة « الفتاة
ذات الوجه الصبور » سعدة
ومرعي ييمان كل ما يملكه
لدفع نفقات الطالبة المسافرين
عليها للعمل في دول الخليج .

تم التعارف بينهما في الطائفة .
وطلب مرعي منها الزواج .
أعطته وحدا . « عندما كانوا
يسعدون للمهرج » ، كانت
« سعدة » لا تزال تكرر بناء على
الخام مرعي ، اسم أمها والبد
والركز والمحافظة ، وطريقة
الوصول ، وهو يكرر ورامها ،
ورغم أن نشوة الرحلة قد تبدت
وكشف ضوء القبر عن الوجوه
المتعبة . فقد تمسك في لحظة
واحدة . أن توجد طائفة ،
تحملها في رحلة مباشرة إلى تلك
البلدة الصغيرة النائية في حضن
الجليل خلف التل ، حيث يتم
الزواج « ص ١١٠ » الفتاة ذات
الوجه الصبور » .

وفي السطور الأخيرة من ص
١١١ يقول الأخير « تسولف
الأنويس أمام بوابة رتاجية كان
الكان صغيرا ، ويوجد مرعي
يعتاجها يعطيها الأمان ، لم تحس
بالرهبة أمام السكون الذي يقيم
على كل شيء ، والناس
الصامتين الذين يتلومهم بلا

مبالاة وربما بلا ارتياح ،
واسكت فجأة بلذرا مرعي
للمسرة الأولى ومفتت كأنها
تستعيد به ، جحجي البلدي
لهفت مرعي بحرارة ، وربما
المعرو لا أكون جلى ... »

يتضح لنا من المقصدين
السابقين ، قدرة وبراعة ،
ورهالة ، وشاعرية المنسى في
تصوير آفاق المشاعر ، والخلجات
النفسية متجزة بالمكان والزمان ،
والطبيعة وحركة ومسلح
الشخصيات .

« نقد النص »

في نفس القصة « الفتاة ذات
الوجه الصبور » تتشاب
المحصل ، والمناقط خلطات من
السدة لجرد ابتسام « سعدة »
لها ، ويستم الشرطي الذي
يعرس الأب الرئيسي للمطار
حين مرت « سعدة » وبجانبه ص
٩١ وسلمها « الجمال » الفتاة
ويرتاج « وهو يقول في خيال
بالسلاسة » ص ٩٢ ويمنى
الرجل المنسوج من قامة
للمنوعين من السفر « لو أن اسم
هذه الفتاة في القائمة » ص ٩٤
لجرد أنه أحسن بقريرة حين
لاست أصابعها أطراف
أصابعه . وحيثما يرفع ضابط
الجوازات رأسه ، ولكن وجهه
الضابط يظل جامدا ، كأنه رآها
في مكان آخر قبل الآن « ص ٩٥
يكشف الضابط أنها تحمل « فقد
شغلة » فيغضب ويثور ويسأل
« تشتغل هناك ليه ليه مش
عندى » كان يريخا ويدير في
نفسه « سوف تقيم زيجته الدنيا
وتنعمنا عندما يعود إلى البيت ،
وسوف يتسلل إليها في الليلة
الأولى من نسوهم في غسرة
الأولاد ، ويصنع القصة كاملة في
وردية الليل التالية » ص ٩٧ .

وتقول الخفيفة « لسعدة » في
الطائفة « ياد ده أنت ضحككت
حلوة قوي ، مش بتضحكي كثير
ليه ؟ » ص ١٠٦

يتضح لنا من التفتطات التي
اتفتطناها من سياق النص . أن
الكاتب يمتدح في خلق معادل
شعوري ليثير في نفس القارئ
إهتامة ، وملاحة ، وإشاعة

وجه « سعدة » الصبور . تلت
وتجلبد وتشد وتخلق حالة من
مشاعر مختلفة ، متباينة إزاء
الشخصيات ، التي تلاحها ،
خارج وداعمل المطار ،
والطائرة .

ويصبح أننا لا نذكر هل
المؤلف ، أن لا يكون العمل
التي حكايها للواقع ، ومطابها
له ، إلا أننا نرى ، وهذا من
حقنا كمتلقين وكراء أو نقاد ، أنه
كان ينبغي خلق حالة من الإيham
بالواقع ، لا الواقع ذاته . كما
نرى أنه من حقنا أيضا أن نرى أن
المؤلف قد جانبته الصواب
والقول ، حيثما رسم بجمعا
بأسره ، وكأنما أصيب بناليله ،
والفوس ، والفراق ، لا تغالاه
بنفسه ، وإن كانت أجمل
الجماليات ، بحيث تغدده
اهتماماته ، وانشغاله إلا من
التسالي أو النشرة ، أو الضفر
بانتسار أو بيلة واحدة بين
أحضان هذه الفتاة .

يفقد النص من وجهه
نظري ، خاصة من أهم
خصائص العمل الفني ، ألا وهي
عملية الأيام بأن ما يحدث
يمكن حدوثه ، وإن لم يحدث
حقيقة . بمعنى التناقض للواقع
حلوله في نفس المؤلف .

من هذا نجد أن النص يفتد
الديني ، وحسن ، وجوهية ،
ويشع المشاعر الإنسانية ،
الحقة ، وذلك راجع في رأيي إلى
السبب الذي ألحقت إليه فيها
سبب ، وهو اشتغال واستغراق
المؤلف طول الوقت كان متعبا
على خلق حالة في نفس القارئ ،
بأن تصبح « سعدة » رمزا ،
وسمرا لسلوطين المسباح .
المشك ، والمغرب . المصباح
بالفرد والبروج . الفقد
ملايح « وجهه الصبور » .

وإنا لا أزمع أن هذه الدراسة
التوضيحية - قد استطاعت
الاحاطة بالألام بكل جوانب
التجربة القصصية عند المنسى ،
وإنما أرى أنني قدمت قليلا من
كثير ، تاركا لحرية البحث
المثل ، والتوقف والتأمل
الجليد المتواضع

عبد الناصر عبد الرحيم احمد

وصل إلى قمة العظمى ، بعد أرسطو كان الامبار ، مثل أرسطو عقل الافريق وهو يبلغ نهاية مطافه وقد أدرك المفكرون العرب ذلك فتابعوا المسيرة الفكرية من حيث انتهت أرسطو ، وبذلك شقوا للفكر الإنساني طرقاً جديدة وأهدافاً أخرى للمعرفة غير تلك التي وقف عندها الإغريق . لم يتم الترجوم العرب الأوائل بتسريجة كلمات ومصطلحات إلى العربية ، بل نقلوا أو بالأصح أنتجوا نظاماً فكرياً جديداً أن الكلمات اليونانية اكتسبت لديهم معاني فكرية جديدة هكذا نجد أنهم عندما ترجموا (أوسيا) الاغريقية بـجوهو و (نيس) بطيمية و (نوس) بـنقل و (اندوس) بـنقال و (ارخه) بـميدا ، وغيرها بما اعتقدوا أنه يعاينها ، لم ينقلوا لم يترجموا ، بل هربوا أي شقوا الطريق إلى خط فكري غير الفكر الاغريقي وإن كان ينطلق منه . إن تلك الكلمات الاغريقية تمتددة المعاني والدلالات ، وقد كان التعريب انقطاعاً وقطعية مع تلك المعاني . إن نقل الكلمة من منظور إلى آخر يجعل منها نسخة جديدة قابلة لأن تأخذ معاني ودلالات مبتكرة .

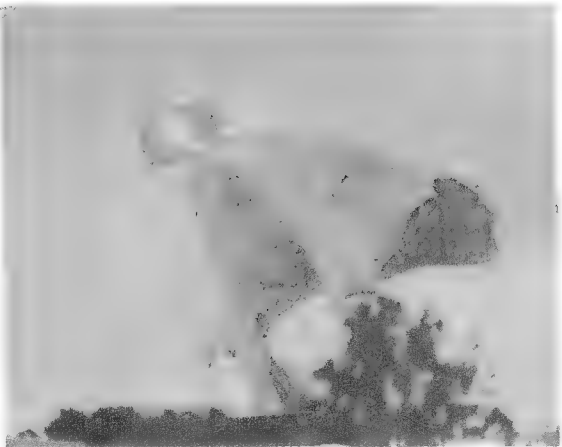
إن كلمة (ارخه) على سبيل المثال ، يمكن أن تأخذ المعاني التالية التي يسطها يهجر فيها بعد ، حيث يرى أن ما في نسان تلك المرحلة مدلولين : الأول ، من حيث أن شيئاً ما ينطلق وينبثق ، الثاني ينبوع من حيث أنه يبين على كل ما يصدر عنه . وأقرب كلمة عربية إليها هي كلمة (أصل) . وقد أثير المترجم العربي أدائها بكلمة [مبدأ] التي تعني ما يبدأ به حيث يصبح ما يلي مقعراً سواء كانت نقطة الابتدأ موجوداً متحققة أو مبدأ مجرد كالسبب والمقولة لما يرى ابن رشد ، وقد حدث المترجمون اللاتينيون في عصر النهضة الأوروبية حلوا لترجم العرب هكذا ترى الفكر العربي في عصر إزدهاره لم يتم بتسريجة أجزأه مباشرة من المفكر الاغريقي ، بل كان دور العرب يقتصر على الترجمة وحفظ ذلك التراث الاغريقي لحسب بل كان دورهم في ذلك الفكر الجديد الذين استحدثوا نظاماً فكرياً جديداً للفكر الاغريقي ، وقد ألفت العرب بين مسارين فكريين الفكر الاغريقي والفكر العرب الإسلامي

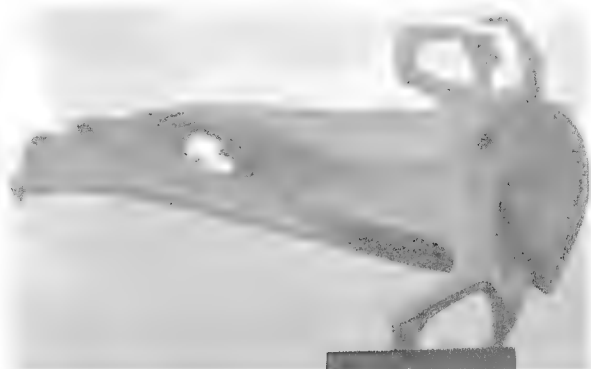
حكم حاضرينا ومستقبلنا ، من حيث هي رؤية ونصو للثقافة العربية بالنسبة للثقافة الإنسانية الشاملة . كيف يمكن أن تؤدي الترجمة إلى إنتاج ونظام معرفي جديد ، بدلاً من الانقصار على استهلاك التفاضلات الأخرى أو ترديدتها بشكل ألي . كيف يمكن أن ينشأ فكر عربي معاصر ، بالمعنى الدقيق للمعاصرة ، من حيث هي تضام مع الثقافات المعاصرة وحوار ونهضة . لقد أجاب الفكر العربي في مرحلة إزدهاره عن هذا السؤال الإشكالي ، فالترجمة التي قامت على قدم وساق في المدن العربية الإسلامية ، كانت تشير إلى أن المفكرين العرب ، لا ينقلون معارف وعلم الآخرين ، بقدر ما ينقلون نظاماً فكرياً كاملاً في تلك المجتمعات ويهيئون على ذلك التراث أدرك المترجمون العرب الأوائل هدفهم وساروا نحوه في خط مستقيم . لم تكن الترجمة تعني لديهم نقل الفكر الاغريقي مثل إلى العربية ، بقدر ما كانت تمثلاً وحواراً لذلك التراث على ضوء المعطيات التاريخية الجديدة لمصرهم . هكذا نجد اهتمام العرب بأرسطو . لقد ترجموا جميع مؤلفاته حتى تلك التي يشك في نسبتها إليه ، ولم يكتفوا بتلك الترجمات بل أضفوا عليها الحواشي والشروح . لم تكن الترجمة نقلاً آلياً للأفكار من لغة إلى أخرى ، بقدر ما كانت تمثلاً للأفكار أرسطو وحواراً لاكتار . إن أرسطو ليس فيلسوفاً من جولة فلاسفة المشرق . إنه علم كامل ونظام فكري . أرسطو هو عقل الافريق وقد

تعان الثقافة العربية المعاصرة مشكلة متعددة النتائج ، هي مشكلة الترجمة إلى اللغة العربية ، أو بتعبير فكري أدق التصريب ، إن الترجمة ليست فقط نقلاً لأفكار ومصطلحات من اللغات الأوروبية إلى العربية ، إنما بالدرجة الأولى اكتساب نظام فكري جديد وكامل ، نشأ في مجتمعات غير مجتمعاتنا وهنا تكمن الاثارة الاشكالية لسألة الترجمة ، فإلسألة هي كيف تتمثل هذا النظام الفكري وكيف نستوعب هذا التراث . إن قضية اللغة ليست إلا وجهاً لقضية أوسع هي قضية خط إنتاج الوعي ، وإنتاج الوعي مرتبط بدون شك بالممارسة ، بجديلية الأفكار والمواقف ، بتعبير البنى الاجتماعية التقليدية وتحطيرها للشروع النهضة والتحديث . الترجمة إذن ليست نقلاً للمعارف والمعلومات من لغة إلى أخرى ، ولكنها تعبير عن علاقة نشأت تاريخياً بين بلدان متأخرة وبلدان متقدمة ، هذه العلاقة في أهلها ، هذه العلاقة إذا تدكرنا لماضي الاستعماري القريب ، واللغة هنا وسيلة لنقل لمع التفكير ونظم حياة . لا تنقل الترجمة معلومات من لغة إلى أخرى ، ولكنها تنقل بالأساس علاقة سياسية اجتماعية ، هذه العلاقة إما أن يهدف إلى تكريس التبعية وظهور ثقافة استلابية خاضعة للبلدان المتقدمة وإما أن تكون شبيهاً بـسائلا لثقافة التبعية وتمتية استلابية ثقافية غير منفصلة وغير مستلبة . الترجمة إذن بعد من أبعاد معركة شاملة اقتصادية وسياسية وتاريخية ، إنما مسألة

البحث عن ملامح

تمثال زرقاء البصامة (لقطة جانبية)
للنحات عبد الهادي الوشاحي





تمثال زرقاء اليمامة (نقطة من الأمام)

تمثال زرقاء اليمامة (نقطة من الخلف)



تمثال (مدينة بلا قلب)
للفنان زادكن



التمثال الاغريقي نصر ساموثراس

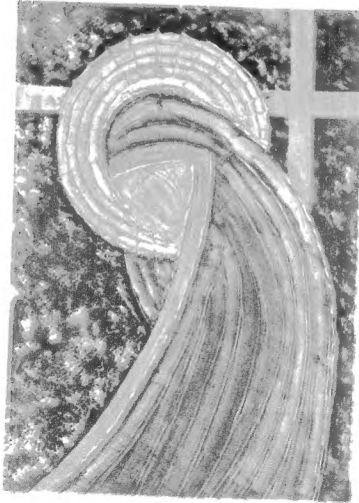


الفنان اللبناني عبد اللطيف البارودي ولوحة المحبة

الفنان ، فاللوحة تبدأ بهالة تملو قمة شكل تجريدي يشبه الانسان ، والهالة نفسها أشبه بشرقة دائرية تلهم الشكل التجريدي ، أما الخلفية فهي اقرب إلى زجاج ناعمة كبيرة الحجم ، وقد اعتمد الفنان على الخطوط اللينة في شكل الهالة والانسان ، يمسك اعتماده على الخطوط الحادة في الخلفية ؛ إن اللوحة بشكل عام تكاد تنطق بكلمات جبران :

المحبة لا تعطى إلا ذاتها
المحب لا تأخذ إلا لذاتها
لا تملك المحبة شيئاً
ولا تريد أن أحداً يملكها
لأن المحبة مكتفية بالمحبة

الفنان اللبناني عبد اللطيف البارودي واحد من جماعة فنية أطلقت على نفسها تسمية « جماعة المشرة » منذ فترة ، جماعة تحاول ربط التراث القديم بالمتجزات الفنية الآتية .
وعبد اللطيف البارودي فنان تعبيرى ، يعتمد على فطريته وعصويته ، ويرتبط أشد الارتباط بالإنجازات الأدبية ، ويلجأ إلى البناء السهل مستفيداً من خبرته في السديكور المسرحي ، فالمعتمدة لديه تتخذ مستويات عدة ؛ لتؤكد ملحمية أعماله ، والانسان في لوحاته ، طفل كان أو محارب أو أم ، إنما هو جاهز للتعبير في كل الحالات .
ولوحة « المحبة » نموذج تجسدي لأسلوب



الفنان المصرى محمد قطب والبحت عن الجمال فى الصحراء

الجزء الثانى ، وهو الخلفية ، وقد قسمها الفنان إلى عدة مستطيلات أفقية ، تملو بعضها البعض ، تماماً كما كان يفعل الفنان المصرى القديم ، وفى كل مستطيل وضع الفنان مجموعة تشكيلات لحالات العمل الذؤوب والسعى فى التجارة والزراعة والصناعة ، ولم ينس الفنان التأكيد على استخدام الوحدات المصرية الصرفة فى شق عصورها المختلفة ، كما استخدم التخيل المصرى كوحدة زخرفية .

أهم ما يميز اللوحة ، التباين الواضح بين الألوان الفاتحة فى المنتصر الرئيسى ، والنقى تشع منها مناطق الضوء بألوانها الصافية الزائقة ، إلى جانب ألوان الخلفية الفاتحة كأنها ستارة وضعت خلف المنتصر الرئيسى لا يراى مفاته .

الفنان المصرى محمد قطب إبراهيم (من مواليد أسيوط عام ١٩٣٤م) تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة - قسم التصوير عام ١٩٥٧ .

واللوحة المنشورة للفنان تمثل آخريات رسومه الزيتية ، حيث يتولى أغلفة الكتب والمجلات والرسوم المضاحية للأعمال الأدبية اهتمامه الأهم ، ... واللوحة المقدمة له مقسمة إلى جزئين :

الجزء الأمامى ، وبه المنتصر الرئيسى ، وهى فتاة أو سيدة شاذة من صحراء مصر ، اهتم الفنان بإبراز كافة التفاصيل الثانوية والزخارف وأدق الخصوصيات والملاحع البنية ، بدءاً من زخارف العباءة ، متبها بالتمنجات على الحلى التى ترتديها فى الرقبة ، والمحمولة بين كفى اليدين .

